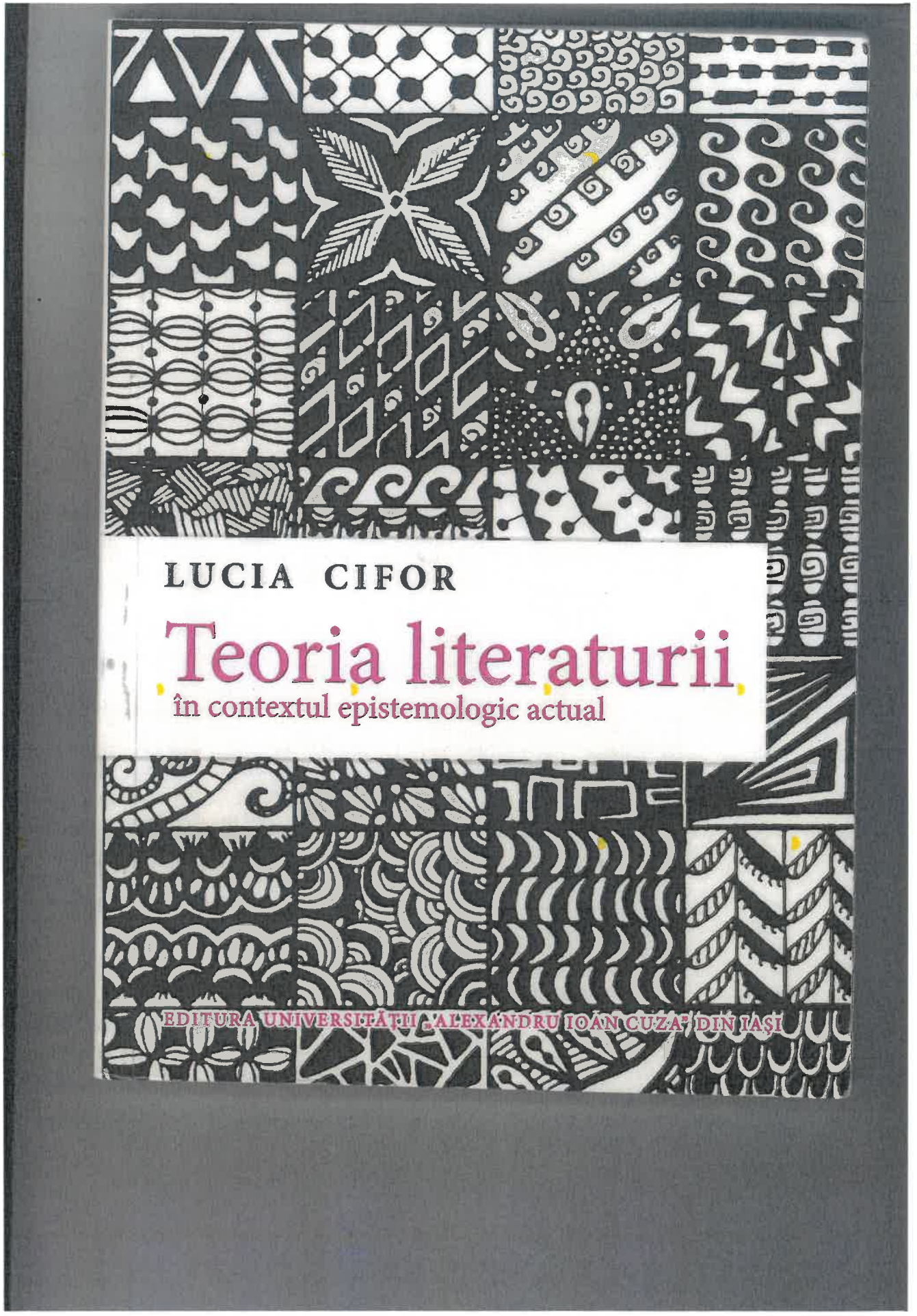
LUCIA CIFOR
Teoria literaturii
în contextul epistemologic actual
EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA" DIN IAȘI

Lucrare susținută financiar de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, din Fondul Codrin și Ionuț Ciobotaru.

Lucia Cifor. Profesor universitar la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași. Domenii de competență: hermeneutică literară, poetică, stilistică, teoria literaturii, lexicografie. Cărți publicate: a) autor unic: *Poezie și gnoză*, Editura Augusta, Timișoara (2000), *Mihai Eminescu prin câteva cuvinte-cheie*, Editura Fides, Iași (2000), *Principii de hermeneutică literară*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași (2006), *Trasee hermeneutice*, Editura Tehnopress, Iași (2009); b) autor (în colaborare): *Dicționarul enciclopedic ilustrat* (DEI), Editura Cartier, Chișinău (1999), *Dicționarul limbii române* (DLR), Editura Academiei Române, București, 4 volume (apărute între 2002 și 2008), *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Sensuri și semne poetice* (DLPE), Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2 volume (2005, 2007). Coordonator (în colaborare) al revistei *Studii eminescologice / Études sur Eminescu / Eminescu Studies / Eminescu Studien*, nr. 6-21, Editura Clusium, Cluj-Napoca (2005-2019), și autor a zeci de articole și lucrări științifice publicate în reviste de specialitate și volume de conferință.

Referenți științifici:
Prof. univ. dr. Bogdan Crețu,
Institutul de Filologie Română „Al. Philippide” al Academiei Române, Filiala Iași
Prof. univ. dr. Constantin Dram,
Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Redactor: Cerasela Cirimpei
Tehnoredactor: Florentina Crucerescu
Coperta: Manuela Oboroceanu

ISBN 978-606-714-717-9

Toate drepturile rezervate. Este interzisă reproducerea totală sau parțială a acestei cărți, prin orice procedeu electronic sau mecanic, fără permisiunea scrisă a Editurii Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași.

© Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”din Iași, 2022
700109 – Iași, str. Pinului, nr. 1A, tel./fax: (0232) 314947
http:// www.editura.uaic.ro e-mail: editura@uaic.ro
Director: prof. univ. dr. Constantin Dram

Lucia Cifor

Teoria literaturii în contextul epistemologic actual

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”din Iași
2022

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CIFOR, LUCIA
Teoria literaturii în contextul epistemologic actual /
Lucia Cifor. - Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza", 2022
Conține bibliografie
ISBN 978-606-714-717-9

82.09

ARISTOTEL 39-61
ULTIMELE II CAP 241-255

Cuprins

Cuvânt înainte 9

Part I - II **PARTEA ÎNTÂI**

Identitatea și caracteristicile *științelor literaturii. Științele literaturii ca științe istorice, științe ale spiritului, științe umaniste* 15

Poetica, retorica și *hermeneutica* – cele mai vechi științe ale literaturii 27

Poetica lui Aristotel – un moment de referință în dezvoltarea științelor teoretice ale literaturii 39

Relevanța *Poeticii* lui Aristotel pentru estetică, poetica clasică și poetica modernă 61

Poetică clasică și poetică modernă 71

Poeticile clasice ca poetici ale Tradiției 71

De la clasicismul Antichității la romantism. Epoci istorice, curente, mișcări, școli, tendințe și mode literare. Curente culturale și curente literare 77

Concluzii 91

Începuturile propriu-zise ale poeticii moderne: *Școala formală rusă* și Paul Valéry 95

Concluzii 100

Genurile literare. Soluțiile poeticii (clasice, moderne) și ale teoriei literaturii la problematica genurilor literare 103

Literatura definită ca *literaturitate, text şi textualitate* 119
Litera(tu)ritatea – obiectul de studiu al poeticii moderne (Roman Jakobson, Gérard Genette) 119
Literatura ca *text, arhitext, intertext, paratext, metatext, context*. Tipuri (şi subtipuri) de textualitate: *arhitextualitate, intertextualitate, metatextualitate, paratextualitate, contextualitate* 124

PARTEA A DOUA

Preambul 137
De la poetică la teoria literaturii 137

O primă etapă în constituirea şi impunerea problematicii specifice teoriei literaturii: Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica* 143

A doua etapă în evoluţia disciplinei: *Teoria literaturii* de René Wellek şi Austin Warren 151

Doi teoreticieni literari contemporani atipici (Adrian Marino şi Antoine Compagnon) şi două tentative de refundamentare a teoriei literaturii 167
Consideraţii preliminare 167
Adrian Marino 171
Teoria literaturii – „o enciclopedie a ideii de literatură", în viziunea lui Adrian Marino 173
Contribuţia lui Adrian Marino la dezvoltarea studiilor literare şi la remodelarea teoriei literaturii 180
Antoine Compagnon 187
Teoria literaturii – „o epistemologie a ştiinţelor literaturii", în viziunea lui Antoine Compagnon 188
Criza teoriei literaturii din ultima parte a secolului al XX-lea din perspectiva lui Adrian Marino şi Antoine Compagnon 192

Concluzii 202

Teoria literaturii, critica literară, istoria literară. Prezentare generală 211
Critica literară, istoria literară, teoria literaturii. Relaţiile dintre cele trei ştiinţe tradiţionale (sau canonice) ale literaturii în secolul al XX-lea 212

Teoria literaturii în noul context epistemologic creat de ştiinţele (post)moderne ale literaturii. O nouă identitate a disciplinei: *teoria literaturii şi a culturii* 231

Feţele/ Ipostazele literaturii din perspectiva unei teorii a literaturii cu ambiţii enciclopedice: a) literatură *orală* vs. literatură *scrisă*; b) literatură *populară* vs. literatură *cultă*; c) *literatura sacră* vs. *literatura profană* 241

Alte feţe ale literaturii din perspectiva unei teorii a literaturii şi a culturii: *metaliteratura, paraliteratura, antiliteratura, subliteratura* 255

Bibliografie 269

Cuvânt înainte

Exigențele inerente profesionalizării în domeniul *științelor literaturii* implică o bună și corectă situare pe teritoriul ambelor domenii indicate de termenii sintagmei. Așadar, un viitor specialist în științele literaturii nu poate fi un ignorant în domeniul epistemologiei, al teoriei generale a cunoașterii, după cum nu poate fi un om puțin sau deloc interesat de ceea *ce (mai) este literatura.* În această dublă exigență se găsește motivația alegerii titlului pentru acest volum cu caracter propedeutic: *Teoria literaturii în contextul epistemologic actual.*

Oricât ar fi de dificil de asumat, studentul sau viitorul cercetător al literaturii trebuie să știe de la bun început că relația dintre literatură și știință este o relație mai degrabă tensionată. Până târziu, la începutul secolului al XX-lea, au existat voci care au pus în discuție legitimitatea unei *științe a literaturii.* Argumentul principal, nu lipsit de forță și care nu poate fi ignorat nici astăzi, este că despre literatură (ca și despre artă în general) nu poate vorbi decât cel care o creează: scriitorul (artistul). A existat multă vreme ideea că modul în care se raportează un scriitor ori un artist la domeniul lui de elecțiune ar fi unul de asemenea *artistic*, iar nu *științific.* Se susținea ideea că investigarea de pe alte poziții decât cele proprii artiștilor (scriitorilor) a activității lor materializate într-o operă nu poate spune ceva esențial despre artă, ci doar despre ceva ce este comun artei și altor domenii de activitate care implică un coeficient de creativitate.

Ideea că de artă nu se pot ocupa decât artiştii, iar de literatură numai literaţii, i-a împărţit pe specialişti în mai multe categorii – în special de-a lungul secolului al XIX-lea şi în prima parte a secolului XX, când chestiunea a fost îndelung dezbătută. Odată cu fundamentarea şi extinderea disciplinei cunoscute sub numele de *teoria literaturii*, procese petrecute în paralel cu apariţia şi ramificarea (specializarea excesivă) a tuturor ştiinţelor umaniste (inclusiv a celor literare), ideea că numai cei cu talent artistic se pot ocupa de literatură începe să fie dominată de teza contrarie, conform căreia toate artele sunt domenii ale cunoaşterii, iar discursul în care se concretizează cunoaşterea lor este unul intelectual, nu artistic.

Pentru ca o problemă să fie bine înţeleasă, ea trebuie să fie bine formulată. În ştiinţele literaturii, ca în toate ştiinţele umaniste, formularea unei probleme în vederea găsirii răspunsurilor potrivite necesită, de cele mai multe ori, un ocol istoric. Pe de altă parte, pentru a putea vorbi în mod coerent despre legitimitatea unei *ştiinţe a literaturii* va trebuie să pornim, concomitent, de la *ceea ce este ştiinţa* şi de la *ceea ce este literatura*. Din păcate sau din fericire, nu există nişte concepte general valabile nici pentru ştiinţă, nici pentru literatură. După cum se va putea vedea în paginile cărţii, în diverse epoci şi contexte socio-culturale ori filosofice, s-au dat răspunsuri diferite la întrebările privitoare la *ceea ce este ştiinţa* şi *ceea ce este literatura*. În formularea şi gestionarea răspunsurilor au fost implicate, într-un grad mai mare sau mai mic, toate ştiinţele literaturii, însă niciuna la fel de substanţial şi de pertinent ca teoria literaturii, ştiinţă care, deşi apărută mai târziu decât poetica (veche ştiinţă a literaturii) ori decât istoria şi critica literară, devine, în chiar secolul în care a apărut şi s-a impus, ştiinţa-pilot a studiilor literare.

Cartea conţine o descriere sistematică şi integrativă a teoriei literaturii în cadrul studiilor literare, includzând prezentarea celor mai importante momente din evoluţia disciplinei în secolul al XX-lea. Ştiut fiind că o disciplină teoretică poate fi mai bine asimilată cunoscând istoria constituirii ei, descrierea teoriei literaturii a fost concepută în siajul celor mai vechi ştiinţe ale literaturii (poetica, retorica şi hermeneutica) şi, deopotrivă, în corelaţie cu ştiinţele de veche tradiţie universitară (critica şi istoria literară).

Abordarea teoriei literaturii din perspectivă diacronică şi sincronică a presupus multiple exerciţii de contextualizare şi decontextualizare a ştiinţelor literaturii (cunoscute astăzi ca *studii literare*), nu lipsite de tensiunea unor problematizări posibil infinite. Recursul la epistemologie ni s-a impus nu doar pentru asigurarea unui echilibru al gestionării interpretărilor care vizează evoluţia şi/sau involuţia disciplinei, ci şi pentru formarea, la studenţii începători (cărora le este destinată cu deosebire cartea), a unor noţiuni elementare de gândire ştiinţifică, pe care teoria literaturii, ştiinţă cu rol central în organizarea paradigmei studiilor literare, le conţine mai mult decât orice altă disciplină conexă.

PARTEA ÎNTÂI

Identitatea şi caracteristicile *ştiinţelor literaturii. Ştiinţele literaturii ca ştiinţe istorice, ştiinţe ale spiritului, ştiinţe umaniste*

Înainte de a vorbi despre *identitatea şi specificul ştiinţelor literaturii*, este necesar să abordăm, fie şi într-o manieră sumară, conceptul de *ştiinţă*. Cele câteva date de arheologie a conceptului de *ştiinţă*, pe care le vom prezenta în continuare, pot să lumineze, dintr-un unghi important, problema ştiinţificităţii *ştiinţelor literaturii*, care a suscitat numeroase dezbateri în cercetarea de specialitate, cu deosebire în secolul al XX-lea, de când datează şi ramura cu pricina.

Ce este ştiinţa este una dintre acele întrebări la care răspunsurile care pot fi date variază în funcţie nu doar de cunoştinţele lexicale ale cuiva, ci mai ales în funcţie de legăturile pe care le are acel cineva cu ştiinţa. Cu cât este mai apropiat ori mai fidel ştiinţelor şi dezbaterilor de profil, cu atât dificultăţile de asumare a uneia sau a alteia dintre definiţiile ştiinţei pot să crească.

În sens larg, sensul dat de dicţionarele uzuale, la întrebarea *ce este ştiinţa* se poate răspunde cu o definiţie de tipul: 'suma de cunoştinţe, informaţii, date etc., pe care le posedă cineva în legătură cu un lucru, fapt, domeniu al realităţii'. Într-un sens mai restrâns, *ştiinţa* reprezintă ansamblul cunoştinţelor dobândite în legătură cu anumite domenii (omogene) de fapte ale realului, implicând anumite principii metodologice, o viziune sau un set de viziuni teoretice, diverse competenţe discursive şi de comunicare.

HERMENEUTICĂ = metodologia interpretării și înțelegerii unor texte

Lucia Cifor

Pe lângă sensurile termenului *știință* rezultate din dezbaterile epistemice din ultimele două secole, trebuie menționate și diversele accepții pe care le-a avut de-a lungul timpului. Ca și alte concepte socio-culturale, termenul *știință* are o istorie în spate, în care putem identifica mai multe straturi de sens, care au făcut epocă. Schimbările survenite în înțelegerea *științei* sunt legate de mari nume ale filosofiei ori ale științei, iar odată cu specializarea filosofiei științei și transformarea ei în *epistemologie*, în secolul al XX-lea, sunt legate și de epistemologie. Termenul *epistemologie* este un cuvânt format din *episteme* (= știință) și *logos* (= discurs) și desemnează, în sens larg, știința științei, filosofia științei, sau teoria științei. În sens strict, *epistemologia* sau *filosofia științei* studiază *sintaxa* științelor (respectiv, statutul teoriilor științifice), *semantica limbajului lor* (terminologia, limbajul de specialitate, prin care se individualizează o știință în contextul altor științe asemănătoare) și *pragmatica* discursului (vizează eficacitatea, relevanța teoriilor în practica rezolvării unor probleme). În timpul nostru, epistemologia se suprapune cu *logica științei* și chiar cu un anumit tip de *hermeneutică*, cea interesată de analiza conceptualității oricărui univers al înțelegerii, precum hermeneutica gadameriană.

Întemeierea din unghi epistemologic a științelor a devenit – mai ales în epoca modernă, odată cu înmulțirea și diversificarea lor – o preocupare fundamentală a oricărui cercetător care pretinde la statutul de om de știință. Fenomenul, care a luat amploare în secolul al XX-lea, are rădăcini în secolele anterioare, cu deosebire în secolul al XIX-lea, fapt asupra căruia vom reveni mai târziu. Ce trebuie reținut din această succintă prezentare este că *științificitatea* reprezintă o problemă centrală pentru cercetătorii și cercetările care aspiră la întemeierea unei științe.

Cu alte cuvinte, știința nu este ceva de la sine înțeles, nu este o realitate dată, precum un fenomen natural, ci una constituită (sau în curs de constituire), care trebuie certificată și validată în baza unor criterii. De obicei, o știință se legitimează (și este evaluată) pe baza următoarelor criterii: domeniul de fapte cercetat, limitele și omogenitatea lui, metodele utilizate, limbajul sau terminologia de specialitate, eventual, diferențele existente între știința supusă validării față de alte științe cu care împarte aproximativ același domeniu de studiu. De exemplu, în cazul *teoriei literaturii* se pune problema identității și individualizării ei în contextul altor științe tradiționale ale literaturii (ori ale artei și ale limbajului), precum *critica literară*, *istoria literară*, dar și *poetica* tradițională, în special *poetica clasică*, *retorica*, *estetica*, *filosofia limbajului*, *hermeneutica tradițională* și *exegeza* etc. Identitatea și specificul teoriei literaturii se cer apoi studiate și precizate și în spațiul mult mai complex și aglomerat al științelor moderne ale literaturii, precum *științele textului și ale intertextului*, *științele discursului*, *poeticile* de diverse tipuri și proveniențe, *moderne și postmoderne*, *hermeneuticile moderne și postmoderne*, *teoriile lecturii*, *teoriile reflectării*, *științele imaginarului* etc.

O scurtă incursiune în istoria cuvântului *știință* scoate în evidență mutațiile survenite în înțelegerea conceptului de *știință*. Astfel, Socrate (sec. V î.Hr.) distingea între știința *practică* (știința de a face ceva) și știința *contemplativă* (gr. θεωρία, *theoría*), acea știință care își (re)cunoaște ignoranța (*știu că nu știu nimic*), respectiv, filosofia. După Socrate, știința care este conștientă de propriile sale vulnerabilități este și singura filosofie adevărată.

Dacă Platon (secolul V î.Hr.) s-a arătat favorabil ideii egalității între *știință* și *înțelepciune*, Aristotel

(secolul IV î.Hr.) a impus o nouă definiție a științei. Pentru filosoful din Stagyra, știința înseamnă, deopotrivă, „discursul teoretic" în care se concretizează (se exprimă) o cunoaștere obiectivă, sistematică și garantată, dar și înclinația obișnuită spre cunoașterea nemijlocită a realității, specifică omului comun. La Aristotel, știința dobândește caracterul unei discipline obiective, capabilă să ofere cunoștințe sigure, sistematic prezentate. După cum se poate observa, ambele sensuri ale științei care apar la Aristotel sunt valabile până astăzi. Mai târziu, filosofia elenistică, Philon din Alexandria și religia creștină vor ajunge – în mod separat – la statuarea unui nou tip de știință, o *știință a divinului*, bazată pe credință și revelație, aflată în opoziție cu știința obiectivă, bazată pe rațiune.

Secolele ulterioare (în special, intervalul de timp cuprinzând sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, când a trăit Galileo Galilei) au propulsat în prim-planul dezbaterilor alte rigori și exigențe epistemologice, precum experimentul, în domeniul fizicii, sau raționamentul științific, în matematică. În același interval de timp, științele se *secularizează*, adică ies de sub influența teologiei (*știința divinului*).

Laicizarea masivă a științelor (inclusiv a celor umaniste), cu rădăcini în Renaștere, s-a intensificat în perioada iluminismului (secolul al XVIII-lea), contribuind la accelerarea procesului de segregare și autonomizare a diverselor grupe de științe. Toate aceste schimbări au culminat în secolul al XIX-lea, considerat cel mai important secol pentru *științificizarea științelor umaniste*, proces cunoscut sub numele de *cearta pentru metodă* (diltheyana *Methodenstreit*). De fapt, dezbaterile de pe teritoriul științelor umaniste s-au constituit, mai întâi, ca niște posibile răspunsuri la provocările epistemice venite de pe tărâmul științelor exacte.

Prin dezbaterile lor, savanții epocii respective, indiferent că erau fizicieni, economiști sau umaniști (istorici, filosofi etc.), doreau să stabilească, pe de o parte, criteriile științificității generale, iar pe de altă parte, să delimiteze și să clasifice științele în funcție de criteriile îndeplinite (metode, principii etc.). În contextul scientizării intense a științelor naturii, antrenate și de descoperirile din fizică, matematică ș.a., un umanist ca filosoful **Wilhelm Dilthey** (filosof german care a trăit între anii 1833-1911) își fixează ca obiectiv *științificizarea științelor spiritului* (precum filologia, istoria, psihologia, filosofia) până la nivelul de la care ele să poată să vorbească de pe poziții egale cu științele naturii și cu științele exacte. Pentru atingerea acestui deziderat era nevoie de găsirea unei metode specifice *științelor omului*, numite *științele spiritului* (echivalentul românesc al expresiei germane *Geisteswissenschaften*) de către Wilhelm Dilthey. Metoda proprie științelor spiritului devine, în viziunea filosofului german, *comprehensiunea* (*Verstehen*), o metodă care se opune *explicației* (*Erklärung*), metoda specifică științelor naturii (*Naturwissenschaften*). Dezbaterile privind raporturile dintre *comprehensiune* și *explicație* sunt de maximă importanță în istoria hermeneuticii, pe care o și jalonează, în funcție de creditul mai mare sau mai mic acordat uneia dintre cele două[1]. Pentru interesul discuției de față, important este să reținem că, în secolul al XIX-lea, s-a produs, într-o formă mai decisivă față de ceea ce s-a întâmplat în alte secole, separarea *științelor spiritului* (numite și *științele omului*, *științele umaniste*, *științele culturii*) de alte tipuri de științe (precum *științele naturii* sau *științele exacte*) și că, în același interval de

[1] Pentru detalii, a se vedea Lucia Cifor, *Principii de hermeneutică literară*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2006 (capitolul *Concepte cardinale ale hermeneuticii*).

timp, apar primele tentative ferme de autonomizare şi fundamentare epistemologică a ştiinţelor spiritului în care se integrează şi *ştiinţele literaturii*, obiectul nostru de studiu.

În scrieri precum *Introducere în ştiinţele spiritului* (1883), *Construirea lumii istorice în ştiinţele spiritului* (1910), dar mai ales în prestigiosul eseu *Originea hermeneuticii* (1900), Wilhelm Dilthey şi-a propus să dea *ştiinţelor spiritului* (*Geisteswissenschaften*) şi, prin aceasta, şi *hermeneuticii*, ca *istorie a ştiinţelor spiritului*, o validitate comparabilă cu aceea pe care o dobândiseră ştiinţele naturii prin Immanuel Kant. Încercarea lui Dilthey de a valida ştiinţele spiritului – şi pe calea autonomizării lor! – se datorează, pe de o parte, climatului pozitivist dominant creat de cuceririle din ştiinţele naturii, iar pe de altă parte, tentativelor anterioare (venind din partea oamenilor de ştiinţă pozitivişti cuceriţi de *Logica* lui John Stuart Mill) de a delimita ştiinţele naturii de aşa-numitele ştiinţe ale spiritului (acestea din urmă, întotdeauna la plural!). Aşa cum arăta Hans-Georg Gadamer[2], John Stuart Mill (filosof şi economist englez, care a trăit între anii 1806-1873), ca şi, mai târziu, fizicianul Hermann Helmholtz (1821-1894), ultimul într-un discurs din 1862, acreditează ideea unei logici a ştiinţelor spiritului, bazată pe *metoda inductivă*. După fizicianul german, *inducţia* s-ar afla la baza oricărei ştiinţe empirice, inclusiv la baza ştiinţelor spiritului, întrucât şi acestea apelează la observaţia faptelor, interesate fiind de identificarea similitudinilor, regularităţilor şi legităţilor. Helmholtz merge chiar până la a distinge între două tipuri de inducţie: cea *logică* şi cea *artistic-intuitivă*. Ambele sunt necesare ştiinţelor spiritului, dar dacă cea dintâi este asociată mai ales cu ştiinţele naturii, cea de-a doua este proprie mai cu seamă ştiinţelor spiritului. În plus, *inducţia artistic-intuitivă* pretinde calităţi speciale: tact, capacităţi spirituale deosebite, memorie cuprinzătoare, integrarea într-un sistem de tradiţii şi, implicit, conservarea lor, implicând respectul faţă de autorităţile consacrate în acel sistem de tradiţii etc. În opoziţie cu multiplele calităţi care îi sunt pretinse celui interesat de ştiinţele spiritului, inferenţa[3] (inducţia) din ştiinţele naturii, care este şi una complet conştientă de sine, se sprijină pe simplul recurs la capacitatea intelectuală. Poate această diferenţă de înzestrare, care i se cere omului de ştiinţă umanist în comparaţie cu ceea ce i se cere cercetătorului din ştiinţele exacte, îl va fi determinat pe Eugeniu Coşeriu să susţină că *ştiinţele culturii* (aşa cum numea el *ştiinţele spiritului*) sunt mai grele decât celelalte ştiinţe, căci numai în ştiinţele culturii adevăratele realizări apar la o vârstă destul de înaintată. Integrarea în tradiţie presupune un proces îndelungat de cultivare. Prin frecventarea autorităţilor se poate câştiga, dar numai în timp, experienţă, discernământ, pasiune faţă de cele cercetate, memoria se poate îmbogăţi etc., toate acestea putând conduce la dezvoltarea şi rafinarea intuiţiei şi, implicit, a logicii artistic-intuitive, fără de care nu poate funcţiona adecvat un specialist în ştiinţele spiritului.

[2] Eforturile de delimitare a ştiinţelor spiritului de ştiinţele naturii sunt redate, în continuare, după Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Bucureşti, Editura Teora, 2001, pp. 17-18.

[3] *Inferenţă* (din lat. *inferre*, 'a duce, a introduce') = (în logică) operaţie logică de derivare a unui enunţ din altul. Inferenţa poate fi *imediată*, când din primul enunţ (premisă) rezultă direct cel de-al doilea (concluzia); *mediată* (raţionament) etc.

Wilhelm Dilthey nu se va distanța prea mult de Helmholtz. Meritul său pare a fi acela de a-și fi dat seama că, în științele spiritului, nu se poate vorbi, practic, despre metode cu totul diferite față de cele utilizate în științele naturii, ci că – așa cum susținea și Helmholtz – în domeniul cercetării faptelor spiritului, *singură, metoda nu ajunge*, nu este suficientă. În științele umaniste, pe lângă metodă, deosebit de importante sunt: o memorie intens cultivată, competențele lingvistice de diferite tipuri, unele particularități sau daruri psihologice speciale (empatie, tact, răbdare), dar și respectul față de comunitatea științifică și/sau față de tradiție, alături de intuiție, spirit critic, capacitatea de a discerne și de a raționa etc., specifice tuturor domeniilor. Pentru cel care vrea să profeseze în domeniul științelor literaturii, la calitățile enumerate mai sus se adaugă: simțul limbii, receptivitatea, flexibilitatea și spiritul proiectiv, imaginația, gustul estetic, sensibilitatea etc., care să poată suplini inferența (conștientă, adică pe deplin controlată) din științele naturii[4].

În legătură cu dualismul metodologic implicit al formulei *comprehensiune* contra *explicare*, cu precizarea că prima ar fi proprie *științelor spiritului*, iar cea de-a doua *științelor naturii*, sunt citate adesea ca memorabile afirmațiile hermeneutului german: „Natura o explicăm, viața sufletească o înțelegem"[5]. Această dualitate nu a fost în întregime creația lui Dilthey, nu atât el este, se pare, „vinovat" de adâncirea acestei dualități, cât unii dintre continuatorii lui. Așa cum arată Manfred Riedel[6],

4 Cf. Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 17-18 ș.u.

5 *Apud* Erwin Hufnagel, *Introducere în hermeneutică*, București, Editura Univers, 1981, p. 10.

6 Cf. Manfred Riedel, *Comprehensiune sau explicare. Despre teoria și istoria științelor hermeneutice*, traducere și prefață

Dilthey a susținut mai tot timpul, dar mai ales în *Originea hermeneuticii* și în *Construcția lumii istorice în științele spiritului*, imposibilitatea logică a unei stricte separări a *comprehensiunii* de *explicație*. În realitate, prin cei doi termeni Dilthey distingea între două moduri de a interpreta, care sunt, uneori, două momente ale activității de interpretare, moduri și momente pe care el le vedea în alternanță, iar nu în disjuncție. După el, în aceeași activitate de interpretare poți să te afli într-una din cele două ipostaze: să *explici*, în felul savantului naturalist sau să *interpretezi* (= *înțelegi*), în felul istoricului. Procedând în acest fel, Dilthey dorea să departajeze cele două regiuni ale științei: *științele naturii și științele spiritului*. După el, științele naturii se ocupă de obiecte supuse *observației științifice* și, odată cu Galileo Galilei, *matematizării*, sau (după John Stuart Mill) *regulilor logicii inductive*. În schimb, științele spiritului, în viziune diltheyană, au ca *obiect de cunoaștere individualitățile psihice*, accesibile prin *comprehensiune*, respectiv prin *capacitatea de transpunere într-un psihism străin*. Aceste așa-numite *individualități psihice* reprezintă niște *singularități, fenomene de ordinul singularului* sau *obiecte singulare*, constituind conținuturi ale conștiinței (sau ale spiritului) care se obiectivează în *semne*. *Semnele* prin care se obiectivează un psihism străin sunt, la Dilthey, în special, *textele scrise*. Mai spre sfârșitul vieții, el va lărgi sfera vieții spiritului dincolo de textele scrise, luând în considerare toate formele de manifestare a vieții spiritului, precum arta, filosofia sau religia. În același timp, Dilthey ajunge să departajeze științele spiritului de științele naturii și pe alte temeiuri. Unul dintre ele este *determinismul finalist* din științele spiritului, opus determinismului *cauză-efect*, de importanță definitorie în

de Andrei Marga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 40.

ştiinţele naturii. Obiectele create în mod liber de către om (arta, religia, limbajul, instituţiile sociale etc.) nu se supun înţelegerii cauzale, pentru că ele nu apar din anumite cauze, ci în virtutea *unor intenţii sau scopuri*, generate tot de libertatea omului. În domeniul vieţii spiritului, întrebarea cauzală (din ce cauză apare, se dezvoltă etc. ceva?) este nonpertinentă, fiind înlocuită cu întrebarea finală (cu ce scop a apărut, s-a dezvoltat etc. ceva?). Orice produs al vieţii spiritului apare din voinţa cuiva, ca urmare a deciziei cuiva. Pe scurt, ştiinţele spiritului au ca domeniu de studiu *obiecte care se caracterizează prin scopuri şi valori conforme cu structura vieţii spiritului.*

Rezumând, în istoria constituirii conceptului de ştiinţă pe plan european, secolul al XIX-lea reprezintă o cotitură decisivă pentru dezvoltarea ştiinţelor umaniste. Numite *ştiinţe umaniste* sau *ştiinţe umane, ştiinţe ale omului, ştiinţe ale spiritului* (Dilthey) sau *ştiinţe ale culturii* (Eugeniu Coşeriu), ştiinţe *ca filologia, filosofia, istoria, teologia, psihologia* etc. (cu toate dezvoltările şi specializările adiacente constituite istoriceşte în special după secolul al XIX-lea) se ocupă cu studiul omului ca fiinţă vorbitoare, gânditoare, imaginativă, socială, morală şi cu activităţile sale (filosofice, artistice, lingvistice etc.), atât în plan sincronic (la nivel social şi macrosocial), cât şi pe plan diacronic (istoric). Obiectul sau domeniul de cercetare al *ştiinţelor umaniste* îl reprezintă *toate activităţile născute din libertatea omului: arta, limbajul, istoria, religia, filosofia, instituţiile sociale, politice şi economice* etc. Spre deosebire de domeniul cercetat de ştiinţele naturii (implicând *fapte, fenomene, obiecte etc. care se caracterizează prin repetitivitate, supunerea la legi obiective, înţelegerea prin cercetarea cauzelor* etc.), obiectele (în sens filosofic) cercetate de ştiinţele omului se caracterizează prin *singularitate, spontaneitate, caracter impredictibil, caracter intenţional şi finalist.* Având ca izvor libertatea absolută, creaţiile omului (limba, literatura, filosofia, religia lui) se supun numai în parte sau deloc legilor obiective ale existenţei materiale. Legile lor de existenţă sunt create de omul însuşi, înţeles ca om universal. Dacă înţelegem libertatea, în sens filosofic, ca fiind acel ceva al cărui obiect de experienţă este infinitul, atunci înţelegem şi de ce „obiectele" create în mod liber de către om sunt obiecte *singulare*, non-repetitive, impredictibile şi inombrabile. Putem înţelege chiar şi de ce *cercetarea* lor solicită o conduită şi competenţe diferite de cele pe care le solicită explicarea fenomenelor naturii.

Ştiinţele literaturii – tronson din care face parte şi disciplina *teoria literaturii* – reprezintă una dintre ramificaţiile ştiinţelor umaniste. Situate în mod obişnuit între *ştiinţele limbii* şi *ştiinţele artei* (estetica, filosofia şi istoria artei), ştiinţele literaturii – numite astăzi şi *studii literare* – sunt obligate să intre în relaţie şi cu *ştiinţele imaginarului, ştiinţele interpretării, studiile culturale* ş.a. Pe de altă parte, ştiinţele literaturii (în conjuncţie cu *studiile culturale* şi chiar în afara acestei conjuncţii) nu pot ignora ce se întâmplă în filosofie (cu diversele ei subramuri), istorie (şi în diferitele ei subramuri, precum filosofia istoriei, istoria religiilor, istoria mentalităţilor etc.), în ştiinţele psihicului, ştiinţele religiei ori în ştiinţele sociale. Cu alte cuvinte, deşi o subramură distinctă a familiei ştiinţelor umaniste, ştiinţele literaturii se susţin şi-şi asigură evoluţia şi pe baza relaţiilor cu toate celelalte ştiinţe umaniste.

La fel ca *ştiinţele spiritului*, expresia *ştiinţele literaturii* este de proveniență germană. O primă atestare a cuvântului *Literaturwissenschaft* se înregistrează în 1842, în titlul unei cărţi, *Die deutsche Literaturwissenschaft. 1836-1842* (*Ştiinţa literaturii în Germania. 1836-1842*),

cartea scrisă de Karol Rosenkranz[7]. Încă vag sub aspectul sensului său la mijlocul secolului al XIX-lea, termenul *Literaturwissenschaft* şi studiile prin care sunt definite şi cunoscute *ştiinţele literaturii* (expresia poate fi şi a fost întrebuinţată şi la singular) vor intra în dezbaterile epistemologice ale secolului al XX-lea, atunci când va apărea şi se va dezvolta şi *teoria literaturii*, o disciplină prin care s-a dorit realizarea unei sinteze a ştiinţelor mai vechi ale literaturii (poetica, în special, dar şi retorica şi hermeneutica) cu cele de dată mai recentă (critica şi istoria literară, literatura comparată şi universală etc.).

[7] Cf. Henryk Markiewicz, *Conceptele ştiinţei literaturii*, traducere, note şi indice de Constantin Geambaşu, prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1988, pp. 16-17.

***Poetica, retorica şi hermeneutica* – cele mai vechi ştiinţe ale literaturii**

Mai mult decât oriunde, în spaţiul unei ştiinţe teoretice (aşa cum este, în cazul nostru, teoria literaturii), primul pas în organizarea dezbaterii trebuie să fie acela al lămuririi conceptelor utilizate. În cazul de faţă este vorba despre conţinutul termenilor de specialitate *ştiinţele literaturii* şi *paradigma clasică a studiilor literare*.

Ca toate ştiinţele umaniste europene, ştiinţele literaturii s-au constituit de-a lungul timpului, având o istorie a lor, în care cunosc multiple transformări, evoluţii şi involuţii. Mutaţiile survenite în decursul vremii, precum şi rezistenţa lor până astăzi ne obligă să vorbim despre calitatea lor de *ştiinţe istorice*. Calificativul *istorice* se referă şi la *vechimea* lor, uneori aproape la fel de mare ca şi fundamentele greco-latine ale culturii europene. *Retorica*, *poetica* şi *hermeneutica* sunt – în opinia majorităţii cercetătorilor literari – *cele mai vechi ştiinţe ale literaturii*, cunoscute şi practicate încă de vechii greci, dar şi de romani. Amploarea şi importanţa pe care le-au cunoscut în Antichitate se pot vedea şi din locul pe care îl ocupă aceste discipline în gândirea marilor filosofi greci: Socrate, Platon, Aristotel. De la ei s-au păstrat cele mai vechi forme de înţelegere a artei şi literaturii, alături de unele concepţii asupra limbajului.

Ştiinţele care ar putea fi considerate drept *ştiinţe istorice ale literaturii* sunt cele care formează – în viziunea unor teoreticieni francezi precum Oswald Ducrot,

Jean-Marie Schaeffer[1] – „paradigma clasică a studiilor literare". Din perspectiva lor, în paradigma clasică a studiilor literare intră următoarele discipline: *poetica, retorica şi hermeneutica.*

Sintagma *paradigma clasică a studiilor literare,* preluată de la Oswald Ducrot şi Jean-Marie Schaeffer, conţine trei termeni care necesită explicitarea lor: *paradigma, clasic* şi *studii literare.*

În sens larg, paradigma înseamnă *model, prototip,* ceva cu caracter *exemplar* pentru o clasă de obiecte. În domeniul epistemologiei, *paradigma* (*ştiinţifică*) este un termen lansat şi impus de un cunoscut epistemolog, Thomas Kuhn, autorul unei noi viziuni asupra dezvoltării ştiinţelor. După Thomas Kuhn, ştiinţele nu se dezvoltă numai în chip linear, prin acumulări succesive (aceasta este viziunea lui Karl Popper, alt reputat epistemolog), ci şi prin salturi, prin aşa-numitele *revoluţii ştiinţifice,* în contextul cărora paradigmele ştiinţifice în uz sunt dislocate şi înlocuite cu altele. *Paradigmele ştiinţifice* (sau, simplu, *paradigmele*) reprezintă ansambluri de teorii, reguli, principii şi metode de cercetare recunoscute şi utilizate de o anumită comunitate ştiinţifică ce se fundamentează şi se recunoaşte (validează) prin ele. Schimbarea regulilor, principiilor, metodelor etc. din vechea paradigmă anunţă de cele mai multe ori o *revoluţie ştiinţifică,* marcând intrarea într-o altă paradigmă.

Conceptul de *paradigmă ştiinţifică* a fost utilizat mai întâi în spaţiul ştiinţelor naturii (Thomas Kuhn a

[1] Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul Dicţionar al ştiinţelor limbajului* (în colaborare cu Mariette Abroux, Dominique Bassano, Tzvetan Todorov ş.a.), traducere de Anca Măgureanu ş.a., Bucureşti, Editura Babel, 1996, p. 59 ş.u.

fost, la bază, fizician), iar de acolo a migrat către toate ştiinţele, ajungând şi în domeniul ştiinţelor umaniste. În contextul ştiinţelor culturii şi ale literaturii, se întâlnesc termeni-perechi de tipul: *paradigma clasică* şi *paradigma romantică* (despre care vorbesc teoreticienii francezi amintiţi), paradigma *ştiinţelor tradiţionale* şi *paradigma ştiinţelor moderne, paradigma modernă* şi *paradigma postmodernă.* Paradigma care o înlocuieşte pe cea precedentă aduce cu sine noi viziuni şi concepte, alte principii epistemologice, precum şi metode şi reguli specifice. Unele paradigme, istoriceşte constituite şi antitetice, pot să funcţioneze şi simultan. De exemplu, paradigma ştiinţelor *pozitiv(ist)e* (*descriptive*) coexistă cu paradigma ştiinţelor *idealiste* (sau *speculative*). De altfel, se întâmplă adesea ca, în planul cercetărilor literare sau lingvistice, opoziţia dintre cele două tipuri de paradigme să se atenueze, mai ales atunci când descriptivul şi speculativul sunt considerate, aşa cum e şi normal, căi complementare de cercetare.

Situarea celor mai vechi ştiinţe ale literaturii în *paradigma clasică a studiilor literare* are mai multe explicaţii. Una dintre ele este aceea că *retorica, poetica* şi *hermeneutica* sunt numele unor îndeletniciri aflate la mare preţ în epocile *clasice* ale umanităţii: Antichitatea greco-latină, Renaşterea umanistă italiană, Reforma şi Contrareforma, clasicismul francez, iluminismul german. Putem spune că, în aceste perioade de timp, cultura şi literatura europeană se remarcă printr-un accentuat caracter clasicizant, fiind epoci în care literatura şi activităţile publice erau perfect reglementate şi normate, promovate prin modele considerate demne de urmat, prin reguli şi principii care erau respectate şi cultivate cu sfinţenie, nu fără concursul instituţiilor interesate (Statul reprezentat de curtea imperială ori de cancelaria domnească, Biserică, academie sau universitate). Epocile

clasice, clasiciste sau *clasicizante* sunt epoci în care *regulile* din artele liberale (în care se integrau, din Antichitate până în Renaştere, poetica, retorica şi hermeneutica) erau considerate drept o formă de survenire a Tradiţiei, iar Tradiţia reprezenta autoritatea supremă.

În ceea ce priveşte sintagma *studii literare*, trebuie spus că ea reprezintă un termen de specialitate apărut relativ recent, care înlocuieşte – în anumite regiuni cultural-geografice – termenul sinonim de *ştiinţe ale literaturii*. Apariţia şi utilizarea termenului *studii literare* se explică prin nevoia de ajustare terminologică la expresia *studii culturale*, care denumeşte (fără a se identifica cu ele) vechile *ştiinţe ale culturii*.

Paradigma clasică a studiilor literare desemnează, aşadar, acele ştiinţe ale literaturii care s-au impus în istorie ca modele clasicizate de cercetare şi înţelegere a fenomenelor literare (ori în legătură cu acestea). Întâmplător sau nu, disciplinele care formează *paradigma clasică a studiilor literare*, respectiv, poetica, retorica şi hermeneutica, sunt şi cele mai vechi ştiinţe ale literaturii, fiind numite şi *protoştiinţele literaturii*.

Pe de altă parte, *ştiinţele clasice ale literaturii* (un termen sinonim pentru *studiile literare*) ar putea să fie numite cu egală îndreptăţire *ştiinţe istorice şi tradiţionale*. Acestea sunt de interes nu doar pentru literatură, ci şi pentru alte sfere ale vieţii publice. De altfel, în matca lor de formare, în Antichitate, *poetica, retorica* şi *hermeneutica* nu erau *ştiinţe* în sensul de astăzi al cuvântului. Denumind activităţi aflate la mare favoare în democraţiile acelor vremi, retorica şi hermeneutica funcţionau mai ales în calitate de *ştiinţe practice*. Numite *arte* (cuvântul românesc este un echivalent al termenului latinesc *ars*, prin care s-a tradus cuvântul vechi grecesc *techné*), aceste activităţi publice erau *normate, legiferate*, adică se desfăşurau în limitele unor reguli

respectate de toţi membrii comunităţii sau de către toţi cei care erau implicaţi în asemenea activităţi. După părerea celor mai mulţi, încă pe vremea lui Aristotel, se delimitaseră deja trei domenii care vor da denumirile celor trei ştiinţe clasice ale Antichităţii (de interes pentru evoluţia ulterioară a ştiinţelor): *retorica* (*techné rhétorikế*), *poetica* (*techné poiétikế*) şi *hermeneutica* (*techné hermeneutikế*).

Corpusurile (reprezentând culegerile, ansamblurile) de reguli, de norme, de principii care reglementau, în Antichitate, activitatea în domeniul artei formării convingerii prin mijlocirea discursurilor (retorica) ori în arta compunerii unor lucrări (literare) bazate pe fapte imaginate (poetica) sunt puţine la număr. Numărul lor redus poate să se explice prin pierderile sau distrugerile survenite în decursul timpului, puţine fiind cele care au înfruntat istoria şi au ajuns până în alte epoci ori până în zilele noastre. Dacă în cazul retoricii şi al poeticii s-au păstrat textele unor tratate care reglementau situaţia acestor discipline în cetate şi furnizau reguli de conduită adecvate în exersarea lor, în cazul hermeneuticii nu există un text cu aceeaşi valoare precum *Retorica* şi *Poetica* lui Aristotel. Numele lui Aristotel se relaţionează şi cu hermeneutica, dar mai degrabă în chip indirect, prin tratatul *Peri hermeneias*, consacrat înţelegerii raporturilor dintre limbă şi gândire. Pentru filosoful grec, limba însăşi este *interpretare*, teză care l-a determinat pe Paul Ricœur (şi pe alţi hermeneuţi) să vorbească despre rădăcinile filosofice şi aristotelice ale hermeneuticii europene.

Reflecţii asupra importanţei activităţilor studiate de retorică, poetică şi hermeneutică apar la mulţi filosofi şi scriitori ai Antichităţii. O istorie generală a ştiinţelor literaturii, ca şi istoria filosofiei, a reţinut cu deosebire concepţiile lui Platon şi Aristotel. Acest lucru s-a

întâmplat pentru că ei sunt cei mai importanți filosofi ai Antichității și printre cei mai mari gânditori ai umanității, cultura și filosofia europeană revendicându-se, într-un fel sau altul, de la unul sau de la celălalt.

După cum am spus, ceea ce considerăm astăzi a fi cele mai vechi științe ale literaturii, *științele istorice ale literaturii*, nu erau în albia lor de formare *științe* în înțelesul de astăzi, ci mai degrabă ansambluri de *abilități* (*techné* ar putea fi redat și prin acest echivalent românesc) specifice domeniilor aferente retoricii, poeticii, hermeneuticii, respectiv, oratoriei, artei literare, activității de interpretare. Toate aceste domenii se relaționau mai curând cu viața cetății și cu regulile democrațiilor antice decât cu literatura și artele, așa cum sunt înțelese ele în zilele noastre. Așa, de exemplu, retorica a fost cultivată mai ales pentru serviciile aduse în sferele vieții publice, laice sau religioase, îmbrăcând haina oratoriei în spațiul Antichității păgâne ori funcționând ca *retorică sacră* (de amvon) și *omiletică*, în perioada Antichității târzii și mai apoi în toată creștinătatea europeană. De altfel, nici chiar în Antichitate situația retoricii nu a fost aceeași. Dacă înainte de Socrate respectul față de retorică era foarte mare, întrucât se considera că retorul iscusit este cel care îmbină înțelepciunea cu expresia perfectă, mai târziu, pe vremea lui Socrate și a lui Platon (și chiar prin intermediul lor), retorica este suspectată de a nu mai întruni dubla exigență a adevărului și a elocvenței.

După Platon, cel care va reabilita retorica – redefinind-o – este Aristotel. El va refundamenta retorica într-o direcție pe care astăzi am denumi-o *pragmatică*, pentru că principiul care o guvernează este cel al *eficienței*, iar nu cel al *adevărului*. Retorica este, pentru Aristotel, „arta care are ca scop să descopere în orice chestiune ceea ce aceasta conține ca element convingător, în

realitate sau numai în aparență... Numai retorica trebuie să poată descoperi ... ceea ce e potrivit să convingă asupra subiectului dat, oricare ar fi el”[2]. După Aristotel, la Quintilian (35-100 d.Hr.) și la alții de mai târziu, retorica începe să se transforme tot mai mult într-o artă a virtuozității verbale, devenind o știință a elocinței, „arta (știința) de a vorbi bine” (*ars bene dicendi* sau *bene dicendi scientia*)[3]. În epoca medievală și, mai apoi, și în timpul Renașterii, retorica este asimilată tot mai mult artei elocinței, înțeleasă ca artă a ornării expresiei, motiv pentru care unii o consideră un tip de stilistică. Ca și poetica aristotelică (considerată a fi prototipul poeticii clasice), retorica a fost cultivată cu deosebire în epocile clasicizante ale culturii europene (umanismul medieval și Renașterea, clasicismul francez, iluminismul german).

Retorica este, după unii, singura disciplină din paradigma clasică a studiilor literare care cunoaște un mai mare regres în epoca modernizării științelor umaniste (secolul al XIX-lea cu deosebire) față de Antichitate și față de epocile clasice care au dus-o până la strălucire. Declinul ei se explică, pe de o parte, prin specializarea ei tot mai îngustă și prin retragerea în spatele unor limite autoimpuse (prin instituții ale statului ori prin canoane bisericești), din cauza diminuării importanței oratoriei publice și slăbirii impactului ei în societate. Pe de altă parte, unele chestiuni de retorică cu privire la stilul și perfecționarea exprimării, construirea a diferite tipuri de discursuri etc. au fost preluate de poeticile clasiciste, toate poetici normative, care prescriu cum trebuie să fie alcătuit un text, un discurs etc. Mai mult, în secolul al XIX-lea – secolul romantismului, în

---

2 Apud *Terminologie poetică și retorică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 1994, p. 157.

3 *Ibidem*, p. 158.

care începe declinul şi criza poeticii clasice – apare şi se dezvoltă *stilistica*, un substitut al retoricii, dar conţinând şi destule elemente de poetică clasică (viziunea asupra tropilor, definiţii ale metaforelor etc.), urmată în secolul al XX-lea de *neoretorică* (cu tot cu subdiviziunile ei). Prin *neoretorică*, destinul retoricii pare a avea asigurată continuitatea de-a lungul secolului al XX-lea. De altfel, în acest secol, în afară de *neoretorică* – o retorică de factură lingvistică şi poetică (dezvoltată în spaţiul *Noii critici americane*, dar şi în contextul francez al Grupului de la Liège, cunoscut ca *Grupul μ*) – se dezvoltă, mai ales în cea de a doua jumătate a secolului, şi o retorică *filosofică*, în legătură cu filosofia limbajului şi cu pragmatica lingvistică, de utilitate pentru teoriile discursive mai noi. Unii consideră că adevărata neoretorică este doar aceea de ordin filosofic, cea lingvistico-poetică bucurându-se de mai puţină preţuire printre filosofi şi chiar printre cercetătorii literaturii, din pricina terminologiei inflaţioniste şi a formalismului excesiv.

În romantism, retorica va fi repudiată. La fel se va întâmpla şi cu poetica clasică. Spre deosebire de poetica clasică, care este înlocuită de poeticile individuale şi de gen, retorica va cădea aproape în întregime în desuetudine în epoca romantică. Totuşi, în acelaşi timp, am putea vorbi şi de o indirectă reabilitare a celor două discipline clasice (poetica şi retorica) pe terenul cultivării *stilurilor individuale şi a expresivităţii* (puternic marcată de creşterea prestigiului subiectivităţii creatoare, în romantism), ce vor constitui (împreună sau separat), în scurt timp, domeniul *stilisticii* (*literare* şi *lingvistice*). Deşi cuvântul *stilistică* cunoaşte o primă atestare spre sfârşitul secolului al XIX-lea, disciplina cu acelaşi nume este socotită a-şi avea începutul de ştiinţă propriu-zisă abia în primul deceniu al secolului al XX-lea, când

Charles Bally, fondatorul *stilisticii lingvistice*, va publica primul tratat de specialitate.

În calitate de *disciplină clasică*, *poetica* va cunoaşte un proces de criză odată cu punerea ei în discuţie în perioada romantică. Despre originile *romantice* ale poeticii *moderne* vorbesc mai toţi cercetătorii literari interesaţi de evoluţia istorică a poeticii. Şi totuşi, romantismul a fost doar solul germinativ al marilor mutaţii din poetica modernă, momentul prefigurării lor, nu şi epoca marilor întemeieri teoretice, pe care abia secolul al XX-lea le va cunoaşte. În acest din urmă secol, poetica va cunoaşte o diversificare fără precedent, fenomen favorizat de dezvoltarea şi ramificarea ştiinţelor (umaniste şi nu numai).

Hermeneutica a servit vreme îndelungată (până în zorii modernizării şi ai secularizării ei parţiale din secolul al XIX-lea) *în* sau *ca* (parte din) exegeză sacră (biblică), iudaică sau creştină etc., când nu era echivalată şi identificată cu *filologia*. Hermeneutica – spre deosebire de celelalte discipline din paradigma clasică – cunoaşte o evoluţie, o rafinare şi o îmbogăţire intense în primele zece secole ale civilizaţiei creştine, atunci când retorica şi poetica intraseră într-un relativ con de umbră. Cu dezvoltări diferite de la o epocă la alta, de la un spaţiu geografic la altul, ca şi de la un context spiritual şi confesional la altul, hermeneutica îşi dezvoltă în tot acest timp mai multe consistente doctrine de interpretare în legătură cu unele concepţii noi asupra limbajului şi asupra textului (textul *Sfintei Scripturi* cu deosebire). Se formează şi se impun, în această perioadă, teoria sensului multiplu, se formulează canoane de lectură şi de interpretare a textului sacru (biblic), a căror importanţă depăşeşte sfera interesului religios. Există, pe de altă parte, mai multe *vârste ale* hermeneuticii *creştine* (*hermeneutica patristică* şi *neopatristică*, *hermeneutica*

scolastică şi *hermeneutica Reformei*), care – până în secolul al XIX-lea, secolul modernizării hermeneuticii – se suprapun cu vârstele *hermeneuticii europene*. Există, de asemenea, mai multe trepte ale constituirii hermeneuticii moderne, mai multe şcoli şi direcţii de dezvoltare a hermeneuticii moderne şi postmoderne[4]. Toate aceste etape şi direcţii de dezvoltare a hermeneuticii sunt – cu toate diferenţele prezente de la o etapă la alta – într-o oarecare legătură cu ştiinţele tradiţionale ale literaturii (cu istoria şi critica literară, dar şi cu teoria literară), precum şi cu hermeneutica literară (mai precis, cu diferitele tipuri ale acesteia).

Odată cu dezvoltarea şi proliferarea şcolilor de lingvistică din secolul al XX-lea, se dezvoltă şi se rafinează şi ştiinţele clasice ale literaturii. Poetica devine – din *ştiinţa limbajului poetic*, cum era la Aristotel – *ştiinţa structurilor poetice* ori *ştiinţa poeticităţii, a literarităţii, a textualităţii* ori a *intertextualităţii*. Dezvoltată în siajul Şcolii filologice ruse şi a Şcolii formale ruse, poetica devine o *ştiinţă a formelor literare*. Sub influenţa semioticii, se va transforma în *poetică semiotică*, iar când îşi fixează presupoziţiile în perimetrul lingvisticii structurale, se defineşte ca *poetică structurală* sau *structuralistă*. Tot aşa, când porneşte de la tezele *lingvisticii pragmatice*, poetica devine *poetică ilocuţionară*, iar când are ca punct de pornire înţelegerea limbajului poetic din perspectiva lingvisticii *integrale*, avem de-a face cu *poetica integrală*.

La fel se va întâmpla cu *stilistica* – continuatoarea retoricii, într-un fel – în secolul al XX-lea, atât de bogat sub aspectul dezvoltării şi rezultatelor lingvisticii. De la *stilistica lingvistică* a lui Charles Bally şi *stilistica genetică* (numită şi *estetică, literară*) a lui Leo Spitzer şi

4 Pentru mai multe detalii, a se vedea Lucia Cifor, *Principii de hermeneutică literară*, *op. cit.*, pp. 19-25.

Dámaso Alonso, de la începutul secolului al XX-lea, se va ajunge la *stilistica funcţională* (sub influenţa Cercului lingvistic de la Praga) şi *stilistica de inspiraţie behavioristă* a lui Michael Riffaterre, ori la stilistica – „ştiinţă a singularului" (în definiţia stilisticianului francez Laurent Jenny).

Schimbările provocate de lingvistica secolului al XX-lea în hermeneutică, şi în hermeneutica literară cu precădere, au alt statut. Ele vin să se adauge unor provocări şi schimbări datând din secolul anterior, când s-au înregistrat primele mari consecinţe ale preluării concepţiilor non-instrumentaliste asupra limbajului, de natură să schimbe soarta hermeneuticii. Mai mult decât lingvistica, filosofia limbajului este cea care va contribui masiv la perfecţionarea şi dezvoltarea hermeneuticii. Cei mai importanţi filosofi ai limbajului (unii nereţinuţi de istorie sub această titulatură) au contribuit la dezvoltarea şi diversificarea hermeneuticii. Ei sunt, pentru secolul al XIX-lea cu deosebire, Wilhelm von Humboldt şi Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, iar pentru secolul al XX-lea, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Eugeniu Coşeriu.

După cum se poate deja observa din aceste succinte consideraţii asupra evoluţiei istorice a retoricii, poeticii şi a hermeneuticii, ştiinţele din *paradigma clasică a studiilor literare* (ca să păstrăm sintagma utilizată de teoreticienii francezi) se întâlnesc şi în *paradigma modernă a studiilor literare*, intens diversificate şi îmbogăţite. În ceea ce priveşte *ştiinţele actuale ale literaturii*, este evident că multe dintre ele îşi au rădăcinile în *ştiinţele istorice*, care stau la baza multor evoluţii ale ştiinţelor *actuale, moderne şi postmoderne*, ştiinţe pe care urmează să le descriem în continuare.

Poetica lui Aristotel – un moment de referinţă în dezvoltarea ştiinţelor teoretice ale literaturii

O prezentare a *Poeticii* lui Aristotel este relevantă, din mai multe puncte de vedere, pentru următoarele domenii: estetică, poetică clasică şi poetică modernă, istoria şi filosofia artei europene, precum şi pentru teoria literaturii.

În spaţiul culturii europene, tratatul lui Aristotel, *Perì poiētikés* (cunoscut ca *Poetica*) înseamnă, pentru majoritatea specialiştilor, începutul ştiinţei teoretice a literaturii. După alţii[1], poetica şi retorica au participat încă din Antichitate la constituirea a două domenii, *poezia* (în sensul larg de 'artă a cuvântului') şi *arta elocinţei* (oratoria), pe care cele două discipline le-au descris şi le-au normat. Activităţile desfăşurate în sfera poeziei şi în cea a elocinţei au intrat şi în preocupările marilor gânditori antici, precum Platon, ale cărui

---

[1] Pentru un cercetător de talia lui Henryk Markiewicz, începuturile ştiinţei teoretice a literaturii se află nu doar în tratatul lui Aristotel, *Perì poietikés* (*Poetica*), ci şi în poezia *Epistula ad Pisones* (*Către fraţii Piso*), în care poetul latin Horaţiu (65 î.Hr. - 8 î.Hr.) expunea principalele reguli ale scrierii poeziei. O rădăcină a ştiinţei teoretice a literaturii s-ar afla – după teoreticianul polonez – şi în vechea disciplină a *retoricii*, în care erau studiate nu doar regulile oratoriei, ci şi regulile specifice creaţiilor literare şi chiar ştiinţifice. Cf. Henryk Markiewicz, *Conceptele ştiinţei literaturii*, traducere, note şi indice de Constantin Geambaşu, prefaţă de Mihai Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1988, p. 24.

reflecții asupra poeziei şi artei în general au constituit punctul de pornire şi termenul de opoziție în legătură cu care Aristotel şi-a construit cele mai multe concepții cu privire la respectivele domenii. Platon (427 î.Hr. - 347 î.Hr.) nu a scris, precum Aristotel (384 î.Hr. - 322 î.Hr.), tratate special consacrate problematicii artei, dar anvergura concepțiilor sale despre artă prezente în unele dialoguri (precum *Republica, Ion, Phaidros* ş.a.) se vede din istoria receptării gândirii lui, istorie al cărei început magnific îl face chiar Aristotel, unul dintre marii săi discipoli.

Din perspectiva esteticii, a istoriei şi filosofiei artei, *Poetica* şi filosofia lui Aristotel conțin, în cuprinsul câtorva mari concepte, liniile de forță ale gândirii europene asupra artei (asupra *artei cuvântului*, în special). Termeni precum *poiesis, mimesis, aisthesis, katharsis*, prezenți în scrierile lui Aristotel (şi ale maestrului său, Platon), reprezintă solul germinativ al câtorva mari concepte ale esteticii şi poeticii generale europene, de maxim interes şi pentru ştiințele teoretice ale literaturii. Anticipând dezbaterile de mai târziu, am putea spune că, în cuprinsul şi în forța conceptuală a acestor termeni, se pot identifica diferite posibilități de definire şi de descriere a literaturii, pe care unele ştiințe (ale literaturii) *clasice* (poetica clasică şi normativă, dar şi estetica) sau *moderne* (poetica reflectării, poetica lingvistică, estetica receptării) le-au fructificat din plin. Cele mai vechi şi mai cunoscute elemente ale (aproape) oricărei definiții a literaturii – definiție utilizată atât de clasici, cât şi de moderni – vizează dubla calitate a faptului literar: calitatea de fenomen *estetic* şi calitatea de *fenomen lingvistic*. În opera filosofică a lui Aristotel (nu doar în *Poetica*) se găsesc dezbătute ambele laturi ale fenomenului literar.

Primele referiri la literatură ca artă care produce nişte efecte, afectând simțurile (*aisthesis*) şi favorizând un tip de cunoaştere cunoscută sub numele de *cunoaştere sensibilă* se găsesc în filosofia propriu-zisă, înainte de a fi tratate de *filosofia artei* (apărută mult mai târziu) ori de *estetică* (termen a cărui primă atestare este din 1750, dată la care este utilizat ca titlu de carte, *Ästhetik*, de către filosoful german Alexander Baumgarten). Din filosofie, chestiunea identității *literaturii*[2] în contextul celorlalte arte a trecut, grație lui Aristotel, în *poetică*, disciplină pe care se poate spune că filosoful grec a creat-o. Aici, în *Poetica*, Aristotel susține că toate artele se bazează pe *mimesis* ('imitație', 'reflectare'), inclusiv *poezia*, numai că aceasta din urmă imită cu ajutorul cuvintelor (simple sau versificate). În ceea ce priveşte latura de fenomen lingvistic a literaturii, aceasta este pusă în evidență în cadrul concepției aristotelice asupra limbajului, acolo unde Stagiritul distinge limbajul poetic (*logos poietikos*) de limbajul cu funcțiune pragmatică (*logos pragmatikos*) şi limbajul cu funcțiune logică (care afirmă sau neagă ceva) (*logos apophantikos*).

După cum se ştie, Aristotel este unul dintre cei mai importanți filosofi greci ai Antichității, care a trăit între anii 384 î.Hr. - 322 î.Hr. Reflecțiile filosofului asupra artei în general, asupra limbii şi asupra artei cuvântului apar în mai multe scrieri: în *Poetica, Retorica, Despre interpretare*, dar şi în *Politica* şi *Metafizica*. Scrierea de

[2] Conceptul de *literatură* cu sensul actual de 'literatură beletristică' nu a apărut în epoca lui Aristotel, ci mult mai târziu (în secolul al XIX-lea). Un echivalent terminologic al literaturii era, în vremea lui Aristotel, cuvântul *poezie*, care desemna creațiile literar-artistice în integralitatea lor şi, prin extensie – fapt criticat de filosoful grec – toate creațiile în versuri.

mai mici dimensiuni *Poetica* (*Perì poiētikés*) se deosebeşte de celelalte opere filosofice ale lui Aristotel, fiind un tratat proiectat pentru un public restrâns şi specializat, cunoscător al scrierilor sale. Textul a fost elaborat, se pare, între anii 334 î.Hr. - 330 î.Hr.

Considerată a fi prototipul *poeticii clasice*, *Poetica* lui Aristotel nu se va bucura de acelaşi prestigiu în istoria culturii europene. În tot Evul Mediu va circula în versiuni incomplete sau sub formă de rezumat. Abia în Renaştere, odată cu resuscitarea interesului pentru marea cultură a Antichităţii păgâne, *Poetica* se va bucura de un mai mare interes şi preţuire. O dovadă în acest sens o constituie versiunile integrale (unele însoţite de comentarii) ale textului, transpuse şi publicate în limbile latină (1498), în greacă (1503) şi italiană (1550)[3]. În secolul următor, *Poetica* lui Aristotel va cuceri Franţa – iar odată cu Franţa, întreaga Europă –, lucru confirmat şi de apariţia în acest secol (în 1674) a *Artei poetice* a lui Boileau, în care se regăsesc multe dintre principiile poeticii Stagiritului.

Până la Aristotel şi chiar după aceea, filosofii s-au ocupat de problematica artei în cuprinsul scrierilor de filosofie, în special din perspectiva unor concepte pe care mai târziu le vom identifica drept concepte estetice: *poiesis* ('facere', creaţie, producere a creaţiei artistice) şi *to poiein* ('a face versuri', a scrie în versuri), *mimesis* ('imitaţie', activitatea care stă la baza procesului creator), *aisthesis* ('simţire', care face referire la calitatea sensibilă a materiei şi a formei artistice, produs al spiritului care se adresează sensibilităţii, conştiinţei sensibile, simţurilor) şi *katharsis* ('purificare', acţiunea pe care o exercită arta asupra sufletului, efectele artei, văzute ca pozitive sau negative).

[3] Apud *Terminologie poetică şi retorică*, *op. cit.*, p. 139.

Concepţiile lui Platon, diseminate în spaţiul mai multor scrieri (în unele dialoguri, precum *Ion*, *Republica*, *Phaidros* ş.a.), vor fi luate în discuţie din pricina importanţei pe care o au în calitatea lor de puncte de pornire pentru multe din concepţiile lui Aristotel. Se ştie că filosoful din Stagyra a fost elevul lui Platon şi că, în multe cazuri, gândirea lui asupra diverselor chestiuni filosofice s-a modelat sub influenţa maestrului său, faţă de care s-a situat cel mai adesea polemic. În unele chestiuni care vizează arta şi raporturile ei cu adevărul, cu societatea, cu alte domenii ale activităţii umane, Aristotel şi Platon s-au plasat pe poziţii consecvent opuse. Opoziţia dintre ei s-a perpetuat şi, uneori, s-a adâncit în rândul adepţilor. După unii, întreaga istorie a filosofiei (şi, implicit, a gândirii estetice) de după Platon şi Aristotel va fi disputată între adepţii lui Platon şi adepţii lui Aristotel. Forţa şi perenitatea acestei dispute îşi au originea în fundamentele metafizice diferite de la care pornesc cei doi filosofi şi pe care nu le poate ignora nimeni atunci când se arată interesat de înţelegerea adecvată a gândirii lor.

Poetica lui Aristotel are ca obiect studierea creaţiilor literare bazate pe *mimesis*, cunoscute, în Antichitate, sub numele generic de *poezie* (*poiesis*). Clasificarea tipurilor de poezie (*poezia tragică*, *poezia comică*, *poezia epică*) se face în funcţie de conţinutul *mimesis*-ului sau de mijloacele prin care se realizează acesta. În tratatul lui Aristotel se mai găsesc informaţii despre originea tragediei şi a comediei, ca şi despre relaţiile dintre tragedie şi epopee etc. Cel mai mare spaţiu este acordat prezentării tragediei, care este analizată sub mai multe aspecte: pornind de la selecţia subiectelor şi a personajelor specifice (preluate doar din mitologie şi din istoria marilor familii regale), trecând prin analiza momentelor desfăşurării acţiunii (cu un accent deosebit pe calitatea

şi intensitatea intrigii) şi până la analiza efectelor estetice (tragice), a katharsis-ului. Din păcate, după cum se ştie, partea consacrată comediei din *Poetica* lui Aristotel s-a pierdut, ca atare, cunoştinţele despre acest tip de *poiesis* sunt mai puţine, despre comedie vorbindu-se, tangenţial, în contextul raportării ei la tragedie.

Interesul lui Aristotel, ca şi al altor filosofi antici, pentru poezie se datorează preţuirii de care se bucura arta ca furnizoare de cunoaştere prin *mimesis*. Dacă Platon era de părere că *mimesis*-ul împiedică cunoaşterea, Aristotel crede, dimpotrivă, că *mimesis*-ul este o formă de cunoaştere. Speciile literare care furnizau cel mai intens tip de mimesis erau, pentru cei vechi, cele care făceau parte din genul dramatic, aşadar, tragedia şi comedia. Epopeea era considerată un tip de poezie semi-imitativă, iar genul liric era considerat *non-mimetic*, de aceea şi lipseşte din problematica *Poeticii* lui Aristotel, al cărei obiect de studiu îl constituie, după cum spuneam, doar arta literară bazată pe *mimesis*. Împărţirea genurilor de poezie în funcţie de tipul de mimesis pe care se întemeiază explică de ce Platon repudiază mai cu seamă tragedia, cea mai înalt imitativă dintre creaţiile literare, motivând că îl îndepărtează pe om de adevăr, pe când Aristotel o privilegiază, găsind în intensitatea şi forţa ei mimetică argumentele forţei ei cognitive. Poezia tragică, fiind în cel mai înalt grad imitativă, este şi în cel mai înalt grad cunoscătoare, pentru că în ceea ce numim *mimesis physeos* (imitaţia realităţii) survine *automişcarea viului înspre forma lui exemplară* (Hans-Georg Gadamer[4]).

[4] „Automişcarea constituie, într-adevăr, caracterul fundamental a ceea ce este viu. Acest lucru l-a descris deja Aristotel, dând expresie gândirii tuturor grecilor. Tot ce este viu are în sine imboldul mişcării, este automişcare."

Ideile lui Platon şi Aristotel despre artă sunt în directă legătură cu concepţiile lor asupra existenţei. După cum se ştie, Platon a rămas în istoria filosofiei ca adeptul *postulatului transcendenţei*, pe când Aristotel a devenit cunoscut ca adept al *postulatului imanenţei*. Simplificând lucrurile şi apelând la cadrul unei afirmaţii făcute de filosoful Wittgenstein, pentru Platon, *sensul lumii nu-i în lume*, pe când pentru Aristotel, *sensul lumii este în lume*. „Sensul lumii" înseamnă, aici, consistenţa, valoarea, adevărul ei. Toate acestea sunt transcendente, pentru Platon, cel care vedea realitatea, lumea reală drept o copie a adevăratei realităţi. Iar dacă arta se defineşte – aşa cum se definea în Antichitate – drept o imitaţie a realului, iar realul este o copie a adevăratei realităţi, rezultă că, pentru Platon, arta *este o copie a copiei, o imitaţie a imitaţiei, o copie de gradul al doilea*. Acesta este motivul pentru care arta este repudiată de către filosof. Fiind *o copie a copiei* lumii perfecte (lumea Ideilor), arta îl îndepărtează pe om de adevăr, în loc să-l apropie.

Nu acelaşi lucru se întâmplă atunci când realul este definit ca autoconsistent şi adevărat, precum se întâmplă în cazul postulatului imanenţei, care apare în gândirea lui Aristotel. *Arta care imită* nu mai reprezintă un tip de devalorizare a realului prin îndepărtarea de adevăr (cum era pentru Platon), pentru că realul este în sine însuşi consistent şi adevărat. Arta – ca parte a realului – este parte din adevăr şi producătoare de adevăr. Cu alte cuvinte, dacă la Platon arta rămâne profund îndoielnică sub aspectul îndreptăţirii ei ontologice (fiind nocivă din punct de vedere *gnoseologic, moral*), la Aristotel, arta accede la o valoare şi la un rang ontologic practic de nedepăşit în istoria gândirii asupra artei.

Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Iaşi, Editura Polirom, 2000, p. 88.

Revenind la *Poetica* lui Aristotel, aceasta este o scriere cu un caracter special. Numită de clasicişti *scriere acroamatică,* prin care se înţelege 'scriere inaccesibilă celor lipsiţi de iniţiere' în filosofia aristotelică, *Poetica* nu era destinată publicării, ci servea ca un fel de manual pentru discipolii filosofului. Cum aceştia îi cunoşteau bine doctrina, în *Poetica,* autorul nu dă prea multe detalii şi explicaţii. Dacă pentru discipolii lui Aristotel textul *Poeticii* nu punea probleme de înţelegere, pentru noi, cei de astăzi, lucrurile se prezintă diferit. Noi suntem obligaţi să citim şi să învăţăm să înţelegem un text de această anvergură pe urmele marilor clasicişti şi exegeţi, cei care au putut să-l studieze în contextul mai larg al filosofiei Stagiritului.

Poetica lui Aristotel este – în intenţiile ei declarate din primele paragrafe ale textului – o poetică *generală* (adică teoretică) şi *descriptivă,* care va dezvolta pe parcurs un evident caracter *normativ*: „Mi-e în gând să vorbesc despre poezie în sine şi despre felurile ei; despre puterea de înrâurire a fiecăruia dintre ele; despre chipul cum trebuie întocmită materia pentru ca plăsmuirea să fie frumoasă; din câte şi ce fel de părţi e alcătuită, aşijderi despre toate câte se leagă de o asemenea cercetare, începând, cum e firesc, cu cele de început"[5]. Felurile (tipurile) de poezie de care se va ocupa în *Poetica* sunt: *epopeea, poezia tragică* sau *tragedia, comedia, poezia nomilor* (una dintre cele mai vechi forme de poezie religioasă greacă, având un caracter liturgic), *poezia ditirambilor* (specie de poezie religioasă consacrată lui Dionysos, cântată în cor). Genul proxim al acestor feluri de poezie este calitatea lor de *imitaţie,* cuvânt care traduce conceptul (redat de

[5] Aristotel, *Poetica,* studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 53.

termenul grecesc) *mimesis.* În viziunea lui Aristotel – aceasta fiind şi concepţia generală în Antichitate –, toate artele se bazau pe *mimesis.* Diferenţa specifică dintre poezie şi celelalte arte ar fi aceea – evocată de Aristotel – că „poezia este singura artă care imită slujindu-se de cuvinte simple sau versificate"[6]. În epoca sa, erau numiţi *poeţi* toţi cei care scriau în versuri, indiferent că scriau tragedii sau tratate de ştiinţele naturii. Faptul se explică prin aceea că, în conţinutul semantic al termenului *poet,* se asocia „cuvântul care exprimă ideea de creaţie *to poiein*" cu utilizarea metrului. Filosoful era de părere însă că numele de *poet* este abuziv utilizat în desemnarea celor care utilizau metrii (prozodia) în scrierile ştiinţifice, acestora potrivindu-li-se mai bine numele de *savanţi.* Poeţi cu adevărat – spune Aristotel – sunt cei care tratează în versuri diferite *imitaţii.* Aşadar, esenţa poeziei nu este dată, pentru filosoful grec, de utilizarea metrului şi a versurilor (aşa cum sugerează etimologia cuvântului în greacă), ci de *mimesis,* de faptul că poeţii sunt creatori de *imitaţii* (produse ale *mimesis*-ului).

Termenul *mimesis* este un concept-cheie în *Poetica* lui Aristotel, pentru că redă esenţa procesului creator. Acest concept va deveni un concept cardinal în poeticile clasice de mai târziu, intrând şi în filosofia artei, iar de acolo, ceva mai târziu, şi în estetică, precum şi în diferitele poetici moderne (în special, în poeticile de tip filosofic, precum poetica fenomenologică, poetica ontologică, poetica reflectării). *Mimesis*-ul, redat destul de neclar de termenul românesc *imitaţie,* a fost transpus, în limba română, relativ recent, şi prin termenul de *mimeză*[7]. În

[6] *Ibidem,* p. 54.

[7] Termenul (un echivalent lexical care ar putea fi luat în considerare) este introdus de un poetician român într-o carte de referinţă cu privire la sensurile istorice, generale şi

mai toate limbile de cultură, însă, termenul circulă cel mai adesea ca *xenism* (sub forma, neadaptată, a termenului vechi grecesc), aşadar în forma conservată din limba originară, *mimesis*.[8] La fel ca alți termeni fundamentali ai filosofiei lui Aristotel, termenii cardinali din *Poetica* (*poiesis, katharsis*) şi unele chestiuni de fond ale dezbaterii asupra artei (superioritatea tragediei față de istorie, definiția metaforei, principiile normative ale creațiilor tragice, epice, comice etc.) au suscitat de-a lungul timpului nenumărate discuții şi controverse.

După cum spuneam şi în paginile anterioare, disputele pe seama înțelegerii conceptului de *mimesis* au început încă din Antichitate. Încă de pe atunci, s-au impus pentru termenul *mimesis* sensurile (parțiale şi reductive) de 'imitare', 'reprezentare', 'reflectare'. Cei care asociau *mimesis*-ul cu aceste sensuri îl situau de obicei în opoziție cu un alt termen care reda procesul creator, termenul *phantasia* ('fantezie', 'imaginație'). Pentru aceştia din urmă, arta (*arta cuvântului*, implicit) îşi avea originea nu în realitate, ci în *fantezie* (senzație, plus idei). Aşadar, încă din Antichitate, erau oameni care identificau esența artei fie cu *imitația*, fie cu *phantasia*. Cel din urmă termen nu formează obiectul

specializate ale *mimesis*-ului. Cf. Cristian Moraru, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, Bucureşti, Editura Univers, 1990.

8 În secolul al XX-lea, poeticianul Erich Auerbach s-a ocupat de diferitele valorificări literare ale conceptului în câteva dintre textele fundamentale ale culturii europene (de la textul biblic şi epopeile homerice până la romanul modern). Cf. Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de Ion Negoițescu, prefață de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967/ carte reeditată la Iaşi, Editura Polirom, 2000.

dezbaterii de față, dar putem spune despre el că a avut o istorie poate că nu la fel de consistentă ca istoria *mimesis*-ului, însă la fel de convulsionată. Epocile clasice au tratat *fantezia* (un echivalent parțial al termenului grecesc *phantasia*) cu suspiciune, când nu au respins-o, dar ea s-a bucurat de mare favoare în alte intervale de timp şi în unele contexte culturale: în neoplatonism şi în Renaştere, în perioada barocului şi a poeților manierişti, în romantism[9], dar şi în cadrul diverselor mişcări artistice ale secolului al XX-lea (suprarealism, arta psihedelică etc.).

Întrucât, de-a lungul timpului, poziția dominantă în înțelegerea artei a fost aceea care-i postulează rădăcinile în *realitate*, termenul *imitație* şi sintagma aferentă *imitație a realității* au dobândit un loc central în orice dezbatere asupra artei. Termenul *realitate* – ca şi termenul *natură* cu care mai este echivalat – oferă doar o vagă idee despre ceea ce însemna termenul grecesc *physis*, cuvânt pe care termenii româneşti de mai sus îl traduc. Termenul *mimesis* se conjugă cu termenul *physis* în vestita formulă *mimesis physeos*, tradusă, de obicei, prin 'imitarea realității sau a naturii'. Sintagma *imitarea realității sau a naturii* poate induce şi a indus confuzii în privința a ceea ce semnifica ea cu adevărat la Aristotel, din opera căruia a fost extrasă. Pe de altă parte, importanța conceptului în discuție este confirmată de faptul că întreaga istorie a artei şi a esteticii ar putea fi caracterizată ca fiind „istoria creşterii şi descreşterii" prestigiului

9 Câteva date privind înțelegerea şi rolul *phantasiei* în cadrul poeticii reflectării (romantice şi eminesciene) se găsesc şi într-o carte a noastră mai veche. Cf. Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, Timişoara, Editura Augusta, 2000, p. 117 ş.u.

conceptului de *mimesis*[10]. Conținutul conceptului de *mimesis* a cunoscut variații de-a lungul istoriei, variații semantice care ilustrau nu doar concepțiile dezvoltate în anumite perioade, ci și ecourile diferite pe care le-a reținut un curent literar sau altul din încărcătura filosofică a termenului. Astfel, dacă în perioada clasicismului, prin *mimesis* era vizat un tip de imitație cu caracter *generalizant, tipizant*, în realism, imitația servea principiului artistic al redării *particularului, specificului*, capabil să accesibilizeze universalul. În realism, obiect al *mimesis*-ului era realitatea oglindită de legitățile sociale și istorice și pentru că se credea că realitatea este dezvăluită de mecanismele determinismului social-istoric. Scientismul a procurat artiștilor din secolul al XIX-lea aceste *modele cognitive* de înțelegere a realității. La un model scientist de înțelegere și interpretare a realității, infuzat de științele naturii (în special de științele medicale), a aderat *naturalismul*, o variantă extremă de realism, pentru care realitatea de la care pornește opera are structura unei fișe de observație clinică (un cunoscut scriitor naturalist a fost Émile Zola).

Epocile refractare la *mimesis* sunt epocile ce au privilegiat alte așa-zise „esențe ale literaturii", precum fantezia, visul, imaginația, sentimentul, trăirea etc. În secolul al XX-lea, marele estetician italian Benedetto Croce considera că se poate lipsi de un concept neclar ca *mimesis*-ul în definirea artei, pe care îl și scoate din vocabularul de bază al esteticii. Definind arta drept „coincidență a intuiției cu expresia", filosoful italian abandonează termenul *mimesis*. Nu toți vor proceda la fel. Mulți esteticieni, filosofi și critici ori teoreticieni literari din același secol cu Croce vor reevalua conceptualitatea dezvoltată de termenul *mimesis*, refortificându-l.

[10] Cf. *Dicționar de termeni literari*, coordonat de Al. Săndulescu, București, Editura Academiei, 1976.

Simplificând o istorie bimilenară imposibil de redat aici altfel decât rezumativ, *mimesis*-ul a fost înțeles (și definit) în două principale direcții: **1)** ca *simplă reproducere, reduplicare a realității*, eventual, ca reproducere a unui pretins model existent în realitate, și **2)** ca *imitație a unei acțiuni*, ca *mimesis physeos* (Paul Ricœur, *Metafora vie*)[11]. *Natura* (termen care transpune parțial conținutul mult mai bogat al termenului grecesc *physis*) nu era concepută de greci ca fiind un dat inert, ci ca natură *vie*[12]. A imita natura însemna, pentru greci, ca și pentru Aristotel, a imita ceva viu, așadar, ceva aflat în mișcare, în acțiune. De aceea *mimesis physeos* înseamnă imitație a ceea ce se află *în act*, înseamnă reflectare a unui *dinamism*. De altfel, Aristotel insistă, într-unul dintre paragrafele *Poeticii*, că nu este vorba despre imitația oamenilor, a unor însușiri ale acestora, ci despre imitația unor acțiuni: „De altminteri, tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi; fără caractere, însă, s-a mai văzut. (...) *Căci tragedia e imitarea unei acțiuni, și numai în măsura în care e imitarea unei acțiuni e și imitarea celor ce o săvârșesc*"[13].

Așadar, dacă vorbim despre *imitație*, trebuie să avem în vedere că nu este vorba despre decuparea, fotografierea unui fragment de realitate, și nici măcar a unor caractere. Obiectul imitației este întotdeauna acțiunea, indiferent că este vorba despre acțiunile omului sau despre activismul implicit al naturii, interpretată ca *natură vie*, ca viață în devenirea ei.

[11] Paul Ricœur, *Metafora vie*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984, pp. 68-79.
[12] *Ibidem*, p. 78.
[13] Aristotel, *Poetica*, p. 61.

Platon înțelegea *mimesis*-ul mai întâi în planul lucrurilor naturii, lucruri văzute ca imitații ale unor modele eterne. În planul imitării lucrurilor naturale de către artiști, el găsea doar *imitațiile unor imitații,* de unde refuzul artei și repudierea artiștilor. După cum am mai spus, în opoziție cu Platon, Aristotel vedea în *mimesis*-ul ce stă la baza oricărei arte o activitate privilegiată din punct de vedere gnoseologic. Prin *imitațiile* lor, artiștii deschid accesul la realitate, așa cum nimeni altcineva nu o poate face (nu o poate face istoricul, de exemplu, după cum vom vedea mai departe). Pentru omul grec, așadar și pentru Aristotel, „natura era ea însăși vie", de aceea *mimesis*-ul nu poate fi redus la înțelegerea lui ca aservire, ca o subordonare născută din constrângere, după cum consideră Paul Ricœur (vezi *infra*). De fapt, va spune același Paul Ricœur, în sensul vechilor greci și al lui Aristotel însuși, nu ar fi posibil să imiți natura decât *compunând și creând*[14], așa după cum natura se creează în orice moment pe ea însăși. Nu numai că arta nu împiedică accesul la cunoașterea adevărului, cum credea Platon, ea are – pentru Aristotel – „putere de detectare ontologică"[15], așadar, și capacitatea de a favoriza cunoaștere nouă. Tipul de cunoaștere și tipul de adevăr pe care le favorizează experiența artei – va spune, în secolul al XX-lea, Hans-Georg Gadamer – nimic altceva în lume nu le poate favoriza, iar acesta este unul dintre motivele pentru care arta rămâne un domeniu întru totul demn de interogațiile filosofiei.

Apoi, nu trebuie să uităm că, pentru Aristotel, „datoria poetului nu e să povestească lucruri întâmplate cu adevărat, ci lucruri putând să se întâmple în

[14] Paul Ricœur, *Metafora vie*, p. 78.
[15] *Ibidem.*

marginile verosimilului și ale necesarului"[16]. De aici, rezultă că obiectul *imitației* nu este ceva dat înainte de *imitația* ca atare, ci ceva constitutiv creației înseși.

În viziunea lui Aristotel, confirmată și de alți filosofi și poeticieni (Paul Ricœur, Cristian Moraru ș.a.), *mimesis*-ul este „un dar înnăscut al omului", la fel ca „darul armoniei și al ritmului"[17]. Împreună, cele două „daruri" sunt, după Aristotel, „cauzele firești ale poeziei", practic, principiile ei fondatoare.

Mimesis-ul se poate defini ca un *proces generator de realitate ficțională. Adevărul* realității ficționale („lumea operei", cum este numită această realitate de către poeticianul francez Paul Ricœur[18]) este, după Aristotel, superior *adevărului* lumii evocat de scrierile istorice: „Într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întâmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla. De aceea și e poezia mai filosofică și mai aleasă decât istoria: pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, câtă vreme istoria mai degrabă particularul"[19]. Filosoful crede că istoria (*istoriografia*, în sens mai precis) nu poate accede la *universal*, pe când creația poetică reușește acest lucru, fapt ce constituie suprema ei demnitate și sursa ei de prestigiu[20]. Ce

[16] *Ibidem*, pp. 64-65.
[17] Aristotel, *Poetica*, pp. 56-57.
[18] Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 94.
[19] Aristotel, *op. cit.*, p. 65.
[20] Iată cum rezumă Paul Ricœur concepția lui Aristotel cu privire la superioritatea tragediei (produs ficțional) față de istorie (produs al rațiunii discursive): „Ficțiunea constituie

înseamnă *universalul* ne explică filosoful însuşi într-un paragraf ulterior afirmaţiei citate: „A înfăţişa *universalul* înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe şi fapte cerute de aceasta, *după legile verosimilului şi ale necesarului*: lucru către care şi năzuieşte poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în schimb, e ceea ce a făcut ori pătimit Alcibiade, de pildă"[21]. Aşadar, *verosimilul* este superior *realului* pur şi simplu, întrucât realul este domeniul accidentalului, al *contingentului* (în sens filosofic, *contingentul* înseamnă fenomene, lucruri etc. ce apar ori stau alături din întâmplare). În schimb, *verosimilul* are o mai mare demnitate ontologică, pentru că el este domeniul proiecţiilor pure ale conştiinţei. Conţinând „fapte ce s-ar putea întâmpla" şi ştiind că „de multe ori e verosimil să se întâmple şi lucruri neverosimile"[22] (adică lucruri pe care conştiinţa încă nu le-a imaginat, dar pe care le-ar putea imagina şi le-ar putea înţelege), rezultă că *verosimilul* este domeniul *configurărilor esenţiale ale conştiinţei*, prin intermediul cărora noi înţelegem şi judecăm realul.

O altă chestiune din *Poetica* lui Aristotel vizează înţelegerea rolului metaforei în *poezie* (în înţelesul larg de 'literatură'). Pentru Aristotel, metafora constă în „trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speţă, fie de la speţa la speţă, fie după

calea privilegiată a redescrierii realităţii", iar „limbajul poetic operează, prin excelenţă, ceea ce Aristotel, reflectând asupra tragediei, numea *mimesis*-ul realităţii; într-adevăr, tragedia nu imită realitatea decât pentru că o recreează prin intermediul unui *mythos*, al unei fabule, care îi atinge esenţa cea mai profundă" (*Metafora vie*, *op. cit.*, p. 106).

21 Aristotel, *op. cit.*, p. 65.

22 *Ibidem*, pp. 78, 94.

analogie"[23]. Prin metaforă se ajunge la instituirea unui *nume nou*, inexistent până atunci în limbă[24]. Metafora are un *caracter paradoxal* faţă de restul limbii, întrucât – spune filosoful grec –, deşi alătură termeni de nealăturat, prin ea se exprimă sensuri noi, procurând înţelegere nouă: *„doar caracteristica metaforei tocmai asta este: că exprimă lucruri cu noimă punând laolaltă absurdităţi* (procedare imposibilă în vorbirea obişnuită, dar îngăduită de metaforă)"[25]. Buna stăpânire a limbii şi întrebuinţarea judicioasă a tuturor mijloacelor lexicale sunt condiţiile necesare pentru reuşita artistică, însă nimic nu se compară – crede Aristotel – cu capacitatea metaforică, pe care o are sau nu o are cineva. Capacitatea de metaforizare este numită de filosof „darul metaforei". *Darul metaforei* e ceva înnăscut (de aceea este *un dar*), iar nu dobândit, precum şi un atu pentru intensificarea puterii cognitive a poeziei: „A şti să te slujeşti după cuviinţă de fiecare din mijloacele arătate (...) e o mare calitate; *cu mult mai de preţ este însă darul metaforelor*. Dintre toate, singur el nu se poate învăţa de la alţii, şi e dovada unei fericite predispoziţii: căci a face metafore frumoase înseamnă a şti să vezi asemănările dintre lucruri"[26]. În toate ştiinţele care studiază metafora ori limbajul metaforic, afirmaţia lui Aristotel din *Poetica* este dezbătută pe spaţii largi, confirmând, încă o dată, capitalul de prestigiu pe care continuă să-l aibă gândirea Stagiritului în lume.

Lucruri importante conţine *Poetica* gânditorului grec şi în legătură cu *psihologia creatorului* şi *psihologia spectatorului*. În contextul celei din urmă, un element

23 Aristotel, *Poetica*, p. 82.

24 *Ibidem*, p. 83.

25 *Ibidem*, p. 84.

26 *Ibidem*, p. 86.

furnizor de dezbateri va fi conceptul de *katharsis*, utilizat în definiția tragediei. Menținându-se în mod constant pe poziții opuse celor ale lui Platon, Aristotel va vedea lucrurile diferit și în ceea ce privește psihologia creatorului de poezie și efectul artei asupra spectatorului. Platon îl vedea pe poet ca pe un ins profund dezechilibrat, întrucât, în procesul inspirației, el este invadat („posedat") de zeu și, prin urmare, lipsit de control asupra sa și asupra inspirației sale. Lipsit de voință proprie atâta timp cât se află sub influența zeului (care nu mai este cu necesitate un zeu bun), poetul nu poate fi făcut responsabil de efectul pe care îl are arta sa asupra spectatorului, efect care poate fi și unul vătămător.

În schimb, lui Aristotel i se pare că „darul poetic" se află sădit mai degrabă în „indivizii armonios înzestrați decât în cei exaltați"[27]. Argumentul său este că doar cel echilibrat poate adopta atitudinea corespunzătoare situației pe care dorește să o reprezinte, adaptându-se la orice tip de realitate, temperament etc., putând crea emoțiile pe care le dorește: „Darul de a mișca în cel mai înalt grad nu-l au decât cei ce, împărtășind dispoziția firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniți de patima fiecăreia: singur cel tulburat izbutește să tulbure cu adevărat și pe alții, și singur cel mânios să-i mânie"[28].

În ceea ce privește elementele de psihologie a spectatorului prezente în *Poetica* lui Aristotel, un loc central îl ocupă *katharsis*-ul, un concept care depășește simpla psihologie, devenind un concept cardinal pentru filosofie, filosofia artei, estetică, estetica receptării, teoriile lecturii și ale comunicării literare. Termenul *katharsis* (ortografiat și *catharsis*) apare în definiția pe care filosoful o dă tragediei: „Tragedia e, așadar, imitația unei

[27] Aristotel, *Poetica*, p. 76.
[28] *Ibidem*.

acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care *stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi*"[29]. Despre modalitățile de provocare a emoțiilor tragice (*mila* și *groaza*), despre puterea de înrâurire pe care trebuie să o aibă aceste emoții, Aristotel vorbește în mai multe locuri. Cu alte cuvinte, el se arată foarte interesat de impactul artei tragice asupra spectatorului, fapt ce indică de la sine importanța pe care o dădea acestui impact, bazat – cum mai spuneam – pe emoțiile tragice.

Înainte de a discuta termenul *katharsis*, se cuvine să remarcăm conținutul emoțiilor tragice *mila* și *groaza*. Mai întâi, este de amintit caracterul lor extrem; sunt emoții puternice, situate la limita extremă a unei scale a trăirilor afective. Apoi, concomitența lor este una paradoxală, greu de experimentat în realitate: *mila* este un sentiment care se bazează pe comuniune și altruism, groaza pune în alertă, dimpotrivă, instinctul de conservare, favorizând atitudinile egoiste. Pe scurt, mila *te îngroapă alături* de cel de care îți este milă (vorbim de mila adevărată, cea prin care omul renunță la egoism, biruind meschinăriile instinctului de conservare), iar groaza te alungă de lângă cel care te terifiază. Experimentarea concomitentă a celor două sentimente tragice reprezintă, fără îndoială, un lucru greu de atins, de aceea și efectul care le totalizează (*katharsis*-ul) este atât de important.

În contextul științelor artei și ale literaturii, *katharsis*-ul (< v. gr. *katharsis*, cu sensul de 'purificare') este un *concept estetic* care vizează purificarea (curățirea, dezlegarea) sufletului spectatorului tragediei antice

[29] *Ibidem*, pp. 59-60.

(şi, prin extensiune, al oricărui receptor al operei de artă) de consecinţele patimilor proprii, de tensiunile propriilor conflicte sufleteşti. Prin aceste afecte extreme, omul se eliberează de contingentul trăirilor imediate, devenind capabil de autodepăşire şi elevaţie sufletească, mergând până la atingerea libertăţii spirituale absolute. După cum se va putea remarca, în descrierea şi definirea de astăzi a conţinutului conceptului de *katharsis* intră o întreagă istorie a interpretărilor care s-au dezvoltat pe seama lui. O scurtă trecere în revistă a câtorva dintre aceste interpretări ar putea fi utilă în înţelegerea importanţei acestui termen cardinal al *Poeticii* lui Aristotel.

Mai întâi, originea termenului grecesc *katharsis* se află nu în Aristotel sau Platon, ci în scrierile pitagoreice mai vechi, unde a fost împrumutat din medicină. La pitagoreici, *katharsis*-ul avea încă un sens medical, vizând acţiunea de eliminare (curăţire) din organism a umorilor considerate a fi cauzele unor boli. Platon este cel dintâi care utilizează cuvântul *katharsis* în domeniul artei. După cum se ştie, Platon condamnă arta din cauza statutului ei ontologic degradat (în calitate de „imitaţie a imitaţiei"). Condamnarea artei nu este singura atitudine exprimată de Platon. Ca şi în cazul poeziei, el se arată şi favorabil artei, vorbind (în *Banchetul*) despre influenţa benefică pe care frumuseţea artistică o poate avea asupra sufletului şi cum iubirea generează frumuseţe ori suferinţa se poate preschimba în bucuria creaţiei. Aceste idei nu-l opresc de a crede că succesul de care se bucură unele spectacole tragice se datorează imitaţiei unor acţiuni rele. Platon vede că şi răul poate produce desfătare, iar sentimentele puternice provocate de tragedie stârnesc în oameni porniri iraţionale, pe care, pentru că nu le conştientizează, unii nu le pot nici controla.

Aristotel se situează pe poziţii opuse faţă de Platon şi în această chestiune a efectului artei, rezumativ

prezentată sub numele de *katharsis*. După filosoful din Stagyra, chiar intensificarea afectelor extreme este cauza conştientizării lor de către spectator. Conştientizându-le prin experimentare, spectatorul învaţă să le cunoască şi, prin cunoaştere, să le domine şi să le depăşească. Eliberându-se de toate contradicţiile inerente vieţii, el poate mai apoi să spere să atingă idealul armoniei, idealul spiritual suprem al vechilor greci.

Şi istoria gândirii europene asupra *katharsis*-ului poate fi descrisă ca istoria disputei dintre adepţii lui Platon şi adepţii lui Aristotel. De exemplu, un mare adept al lui Platon şi contestatar al lui Aristotel este Fericitul Augustin (354-430 d.Hr.). Cunoscutul filosof şi teolog creştin de expresie latină vorbeşte în celebrele sale *Confesiuni* (carte antologică, în care este relatată povestea convertirii sale la creştinism) despre intensitatea cu care aprecia tragediile greceşti înainte de convertirea sa la religia creştină şi despre modul în care le-a privit după procesul de convertire. Dacă înainte de convertire, eruditul filosof participa din tot sufletul la ceea ce se petrecea pe scenă, plângând moartea marilor eroi tragici, după convertire, realizează că suferinţa lui de atunci nu era una autentică, pentru că mila pe care i-o provoca destinul eroilor tragici *era o milă fără durere*, aşadar, mimarea milei, nu milă adevărată. În plus, el se autoacuză retrospectiv pentru faptul de a se fi lăsat mişcat mai mult de nişte dureri închipuite şi reprezentate pe scenă decât de durerile reale pe care le pricinuia el însuşi altora.

Pentru J.W. Goethe, autorul romanului *Suferinţele tânărului Werther* – roman care s-a bucurat de mare succes, dar care a provocat şi un mare scandal, dat fiind valul de sinucideri declanşate în rândul cititorilor săi –, elaborarea acestei scrieri a avut, pentru el personal, însemnătatea unui adevărat *katharsis*, întrucât l-a scos

dintr-o mare criză sufletească şi spirituală. Dacă scrierea romanului a avut un efect kathartic benefic pentru autorul lui, lectura cărţii de către nişte cititori neprevenîţi şi nepregătiţi pentru fondul pesimist şi nihilist al romanului a produs efecte negative. De altfel, cazul lui Goethe nu este singular în literatură. Unii psihanalişti vorbesc despre rolul *kathartic* (terapeutic) pe care l-a avut sau îl are arta în viaţa unor creatori. Un estetician ca Tudor Vianu (v. *Estetica*) crede că este nevoie de un proces de purificare (*katharsis*) anterior întâlnirii cu arta: „Omul care se pregăteşte pentru întâlnirile artei trebuie să opereze în sine acel *katharsis*, acea purgare a pasiunilor care nu este numai un efect al artei, dar şi o condiţie a ei". Cititorii romanului goethean nu trecuseră printr-un proces cathartic pregătitor pentru întâlnirea cu fondul profund negativ al creaţiei goetheene şi s-au proiectat aproape mecanic în situaţia fără ieşire şi în fantasmele suicidale ale protagonistului, rezultatul fiind unul fatal. De altfel, autorul romanului nu a rămas nesancţionat pentru nedoritele consecinţe ale ofertei sale literare pentru un public încă imatur. El a fost obligat să adauge, într-una din ediţiile ulterioare ale romanului *Suferinţele tânărului Werther*, indicaţia expresă către cititori de a nu urma exemplul eroului din roman. Acest fapt, astăzi, ni se pare aproape amuzant, însă în vremea lui Goethe, creditul făcut literaturii era încă unul foarte mare.

Rezumând nişte discuţii mult prea ample pentru descrierea de faţă, important ni se pare să reţinem că, în decursul istoriei culturii europene, înţelegerea şi interpretarea *katharsis*-ului au fost modelate de diverşi factori (sociali, morali, religioşi). *Katharsis*-ul a fost înţeles când ca intensificare şi spiritualizare a emoţiilor (în epocile clasice, dar şi în romantism), când ca o formă de a experimenta trăirea Absolutului (divin sau nu) (în

romantism, în modernitate). Ultima formă de înţelegere se asociază cu valorizarea la extrem a artei (începând din secolele XVIII şi XIX se dezvoltă chiar o „religie a artei"), considerată drept singura formă de împotrivire faţă de răul existenţei, echivalat cu atotcuprinzătoarea *voinţă de a trăi* (Arthur Schopenhauer). Alteori, arta devine singura raţiune a existenţei: „Viaţa nu poate fi suportată decât ca fenomen estetic" (după cum credea Friedrich Nietzsche). Pentru Sigmund Freud şi pentru adepţii săi, *katharsis*-ul artei reprezintă doar un mecanism de sublimare şi de transfigurare a instinctelor şi a conflictelor produse de acestea, conflicte camuflate de „vicleniile conştiinţei".

Relevanţa Poeticii lui Aristotel pentru estetică, poetica clasică şi poetica modernă

Întrucât importanţa *Poeticii* lui Aristotel pentru poetica clasică, ce îşi are prototipul în scrierea filosofului grec, reiese din prezentarea celei din urmă (vezi capitolul consacrat poeticii clasice!), în continuare, vom evoca, succint, câteva dintre urmările pe care textul lui Aristotel le-a avut asupra poeticii (şi esteticii) moderne, indiferent de forma pe care o îmbracă.

Dacă pentru epocile clasice şi premoderne poetica era, în sens larg, o ramură specializată a esteticii (ori a filosofiei artei), asemănătoare cu estetica literară, o ştiinţă generală şi normativă, pentru cei de astăzi, poetica este o ştiinţă descriptivă a literaturii, cu caracter teoretic şi aplicativ, non-prescriptivă, intens diversificată de-a lungul secolului al XX-lea. În contextul mai larg al istoriei poeticii, *Poetica* lui Aristotel nu este doar cel mai vechi tratat de poetică clasică, ci şi *prototipul poeticii europene*. Importanţa ei se vede şi din constatarea făcută de specialişti cum că istoria poeticii europene se

confundă, până în secolul al XIX-lea, cu istoria receptării *Poeticii* lui Aristotel[30].

În zilele noastre, poetica (a se înțelege *poetica modernă*) reprezintă un tip de *teorie internă a literaturii*, al cărei obiect de studiu îl constituie *structura* (sau *infrastructura*) *operei literare*, *textualitatea* și/sau *intertextualitatea*, *proiectul semiotic* (al unei opere literare) sau *modul de producere a sensurilor* într-un text literar, precum și *funcția poetică*.

Așa cum spuneam mai sus, în opera lui Aristotel găsim două perspective asupra *poeziei* (subliniem că, aici, cuvântul are sensul, larg, de 'literatură artistică'): una suscitată de interesul filosofului pentru calitatea ei de *fenomen lingvistic*, în legătură cu un tip special de limbaj (limbajul poetic, *logos poietikos*), iar cealaltă, despre care se vorbește mai cu seamă în *Poetica*, este legată de calitatea de *fenomen artistic*. Pentru a înțelege perspectiva lingvistică asupra poeziei, trebuie să facem un scurt ocol prin filosofia limbajului, urmărind concepția filosofului asupra limbajului în general și asupra diverselor tipuri de limbaj identificate.

Potrivit unui mare cunoscător al lui Aristotel – Eugeniu Coșeriu[31] –, în viziunea aristotelică, întreg limbajul este *logos semantikos* (întrucât *evocă un sens*, *înseamnă*, *semnifică* ceva), dar nu tot limbajul este *logos*

30 *Terminologie poetică și retorică*, *op. cit.*, p. 139.

31 Concepția lui Aristotel despre limbaj și despre formele lui de manifestare o redăm în termenii și parametrii înțelegerii aparținând unui alt renumit filosof al limbajului, Eugeniu Coșeriu. Pentru mai multe detalii despre această concepție, a se vedea: Eugeniu Coșeriu, *Filosofia limbajului*, în: *Prelegeri și conferințe* (1992-1993), volum apărut ca supliment al „Anuarului de lingvistică și istorie literară", tom XXXIII, Iași, 1994, pp. 11-15.

apophantikos (limbaj care afirmă sau neagă ceva). Limbajul în integralitatea lui este *logos semantikos*, dar de funcționat, acesta funcționează împreună cu una dintre determinările lui secundare, care sunt în număr de trei: *logos apophantikos* (la care ne-am referit deja), *logos pragmatikos* (limbajul-acțiune, limbajul care spune și face în același timp, în enunțuri de tipul rugăminților, al poruncilor, al jurămintelor etc.) și *logos poietikos*. Aceasta determinare din urmă vizează *limbajul poetic*. La Aristotel (la fel ca la unii dintre poeticienii moderni), prin *limbaj poetic* trebuie să înțelegem limbajul tuturor creațiilor literar-artistice, nu doar cel al *poeziei lirice*. Cu studiul limbajului ca *logos poietikos* se ocupă – după Aristotel – *poetica*, tot așa cum de *logos apophantikos* se ocupă *logica*, iar de *logos pragmatikos*, *retorica*. Important de reținut este concepția lui Aristotel cu privire la limbajul poetic, cel care – după filosof – *nici nu neagă, nici nu afirmă ceva*. Privit din acest punct de vedere, limbajul poetic este identic cu limbajul ca semanticitate, cu *logos semantikos*, și el anterior distincției *adevăr-neadevăr*, *existență-nonexistență*. Ideea este foarte importantă, pentru că în ea găsim ecoul polemic la adresa lui Platon, cel care căuta (în *Cratylos*) adevărul cuvintelor, tot așa cum era interesat (în *Republica*) de posibilitățile poeziei de a sluji adevărul. Spre deosebire de maestrul său, Aristotel nu mai crede că adevărul e de găsit în cuvinte, ci doar în enunțuri, dar nu în toate tipurile de enunțuri, ci numai în acele enunțuri care afirmă sau neagă ceva cu privire la lucrurile existente. Spre deosebire de limbajul apofantic, *limbajul poetic* nu afirmă sau neagă ceva despre altceva, pentru că *poezia este cea care creează acel ceva despre care vorbește*. Lucrurile despre care *vorbește* poezia nu există înaintea poeziei, pentru că ea abia le înființează prin rostire. În aceste condiții, a vorbi despre adevărul sau minciuna poeziei reprezintă

un nonsens, după filosoful din Stagyra. În concluzie, o *concluzie* plină de consecințe pentru înțelegerea autonomiei limbajului poetic (față de întreg limbajul), limbajul poetic nu are nimic de a face cu adevărul sau falsitatea, poezia fiind anterioară sau chiar exterioară distincției fundamentale *adevăr-neadevăr, existență-nonexistență*. Poezia nu poate vorbi despre o realitate preexistentă apariției ei, pentru că abia ea construiește realitatea despre care vorbește, fiind – cum am spune astăzi – *autoreferențială*.

După cum se poate vedea, întemeierea concepției asupra poeziei se face (la Aristotel) în planul filosofiei limbajului, acolo unde el operează cele mai decisive distincții între modurile verbale *artistice* și *neartistice*. De fapt, concepția lui Aristotel expune – din alt unghi privită – *fundamentele lingvistice* ale poeticii moderne de inspirație lingvistică. Acest lucru se întâmplă cu mai mult de douăzeci de secole înainte de fundamentarea sistematică a poeticii pe baze lingvistice, activitate recunoscută a fi o realitate aparținând secolului al XX-lea. În acest secol se întâlnesc chiar mai multe tipuri de *poetică de inspirație lingvistică*, al căror nume este dat de școala sau curentul lingvistic pe care se întemeiază: *poetica formală* (dezvoltată în cadrul Școlii formale ruse), *poetica structuralistă* (lingvistica structurală), *poetica generativă* (lingvistica generativ-transformațională), *poetica ilocuționară* (teoria actelor de vorbire, lingvistica pragmatică), *poetica integralistă* (lingvistica integrală) ș.a.

Alte elemente importante ale concepției lui Aristotel vizează aria de cercetare a poeticii. Pe de o parte, poetica studiază faptele de limbaj din spațiul creațiilor literar-artistice, pe de altă parte, în sfera ei de investigație intră anumite elemente ale limbajului cu dominantă pragmatică, precum discursul oratoric (componentă de bază a acestui tip de limbaj). Acest tip de limbaj nu este

cercetat doar de retorică, ci și de poetică. Repartizarea sarcinilor poeticii, pe de o parte pe direcția limbajului poetic, pe de altă parte, pe direcția limbajului pragmatic, se regăsește oarecum și în poetica secolului al XX-lea, atât în poetica de inspirație formală, cât și în acea poetică structuralistă al cărei obiect de studiu este *literaritatea* (cu sensul de 'specificul literar', 'ceea ce este, formează esența literaturii'). Un exemplu, în poetica formală, îl constituie Boris Tomașevski, care subîmparte teoria literaturii în poetică și retorică, cu precizarea că prima se ocupă de creațiile literare în sens strict, iar cea de-a doua, de creațiile lingvistice cu valențe literare (expresive)[32]. În cadrul poeticii structuraliste poate fi invocat exemplul lui Gérard Genette. Poeticianul francez postulează ca obiect de studiu pentru poetică două tipuri de literaritate: *literaritatea constitutivă* (specifică operelor literare propriu-zise) și *literaritatea condițională* (specifică textelor lipsite, la origine, de miză literară, dar dobândind una cu timpul sau în diferite contexte de întrebuințare)[33].

Un alt element extrem de important al concepției poetologice a lui Aristotel, de mare relevanță pentru poetica secolului al XX-lea, care îl va „redescoperi", este postularea referinței limbajului poetic ca fiind *internă*, iar nu *externă*, *anterioară* sau *exterioară* creației literare propriu-zise. Postulatul referinței interne a poeziei (astăzi o numim *autoreferențialitate*) are legătură cu o caracteristică fundamentală a limbajului poetic, aceea

---

[32] Cf. Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, București, Editura Univers, 1973.

[33] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994.

de *limbaj originar*. Din acest ultim punct de vedere, limbajul poetic devine aidoma limbajului însuşi în calitate de *logos semantikos*. Consecinţele postulării limbajului poetic ca limbaj originar şi a referinţei acestuia ca imanentă (produsă odată cu limbajul, autogenerându-se la fel ca limbajul poetic, nefiind ceva exterior sau anterior creaţiei literare propriu-zise) sunt enorme în planul stilisticii şi al poeticii, dar, din păcate, nu întotdeauna utilizate, din pricini de necunoaştere mai ales. Reancorarea tematicii poeticii în gândirea aristotelică asupra limbii şi poeziei nu ar avea decât de câştigat.

Implicaţiile originare ale poeticii lui Aristotel în ceea ce numim problematica limbajului au făcut istorie şi sunt de actualitate şi astăzi. În diferite contexte teoretice dezvoltate de diferite curente şi şcoli de cercetare a limbajului poetic din secolul al XX-lea, se întâlnesc ecouri ale gândirii lui Aristotel. Ca şi la Aristotel, în aceste contexte ştiinţifice, se impune o nouă viziune în cercetarea literaturii. Definindu-se pe un dublu plan, în planul limbii ca *fapt de limbă* şi în planul artei, ca *fapt artistic*, literatura, creaţiile literare (sau aspectele literare ale unor texte) reprezintă un domeniu de cercetare atât pentru *ştiinţele limbii*, cât şi pentru *ştiinţele artei*. În secolul al XX-lea, tot mai mulţi poeticieni pledează pentru *asocierea ştiinţelor artei* cu *ştiinţele limbii* în cercetarea literaturii. Începând cu reprezentanţii poeticii formale ruse (Potebnea, Tomaşevski, Şklovski, Bahtin ş.a.), continuând cu ceilalţi reprezentanţi ai poeticilor de inspiraţie lingvistică (de la cea structurală până la cea integrală), cercetătorii fenomenului literar impun şi consolidează *o viziune dihotomică* asupra literaturii, fundamentată pe cunoştinţe specifice atât ştiinţelor limbajului, cât şi ştiinţelor artei. Facem precizarea că *poeticile de inspiraţie lingvistică* nu sunt singurele poetici dezvoltate în secolul al XX-lea. În acest secol, există şi alte

tipuri de poetică, precum *poetica de inspiraţie fenomenologică* (Mikel Dufrenne), *poetica arhetipală şi psihanalitică* (Charles Mauron), *poetica elementelor* (Gaston Bachelard), *poetica antropologică*, *mitopoetica*, *sociopoetica*, *poetica matematică* (Solomon Marcus), *poetica naraţiunii* (sau *naratologia*) (Mihail Bahtin, Tzvetan Todorov) ş.a. În cadrul unora dintre aceste poetici, ca şi în cazul poeticilor de extracţie lingvistică, au existat (şi mai există) reducţionisme periculoase ori măcar nocive. Un exemplu de reducţionism este înţelegerea poeziei (a literaturii, în sens larg) ca o *strictă afacere de limbaj*. Este drept, pe de altă parte, că o asemenea înţelegere a fost alimentată şi de unele declaraţii ale poeţilor moderni (declaraţii care au fost scoase din context), cum ar fi afirmaţia lui Mallarmé că „poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte", sau cea a lui Mac Leish, potrivit căreia „poezia nu comunică, poezia *este*". Mai există şi alte tipuri de reducţionisme în afară de cel lingvistic, nu mai puţin periculoase. Unul dintre acestea este ideea că limbajul este un simplu instrument pentru poezie (în acelaşi înţeles larg al cuvântului), că sentimentele frumoase sau imaginile, funcţionarea imaginarului etc. ar reprezenta adevăratul conţinut al poeziei, ce ar putea fi studiat şi independent de forma lingvistică în care se exprimă. Reducţionismul *estetic* sau *imagistic* (eventual, *psihanalitic* şi *arhetipal*, *antropologic*, în sens larg) în înţelegerea şi cercetarea poeziei (şi a literaturii, se subînţelege) rămâne la fel de nociv şi nerealist ca şi reducţionismul lingvistic. În cazul limbajului poetic (prin care înţelegem – subliniem – limbajul creaţiilor literar-artistice), viziunea dihotomică este obligatorie, pentru că este singura realistă, adică adecvată obiectului de studiu, heterogen prin definiţie.

Obiectul *mimesis*-ului (al *imitaţiei*) nu este, la Aristotel, o *realitate* preexistentă creaţiei propriu-zise, ci

una care se instituie odată cu opera creată. Fără a putea intra aici în detalii, trebuie să observăm convergența dintre concepția aristotelică asupra limbajului poetic (*logos poietikos*) ca limbaj care precede distincția *adevăr-neadevăr, existență-nonexistență*, și concepția asupra conținutului *mimesis*-ului, care nu preexistă poeziei (în înțelesul de 'creație literară'), ci abia ea este cea care îl creează. În secolul al XX-lea, un poetician de talia lui Tzvetan Todorov afirma: „Arta nu este deci reproducerea unei *realități*, ea nu vine în urma acesteia imitând-o. În domeniul artei nu există nimic care să fie prealabil operei, care să fie originea ei; opera de artă își conține propria origine"[34].

În această dublă concepție (*lingvistică* și *estetică*) asupra poeziei (literaturii), Aristotel se prezintă ca un mare precursor al poeticilor moderne, cele care postulează *autonomia limbajului poetic*, dar și *caracterul autoreferențial al literaturii*.

Un impact deosebit al gândirii lui Aristotel se constată, în secolul al XX-lea, în opera științifică a lui Paul Ricœur, poetician, hermeneut și filosof francez de faimă mondială. Într-o lucrare de referință pentru poetică (dar și pentru alte discipline precum metaforologia, hermeneutica, semantica), cartea *Metafora vie*, Paul Ricœur dezbate mai multe teme din *Poetica* și *Retorica* lui Aristotel. Spre deosebire de retorică, definită ca „arta de a inventa sau de a găsi dovezi", poezia – la Aristotel –, spune poeticianul francez, „nu vrea să dovedească nimic; proiectul ei este *mimetic*"[35]. Corelând afirmațiile din *Poetica* și *Retorica*, Ricœur consideră că, prin *mimesis*, la Aristotel, trebuie să înțelegem „o reprezentare esen-

[34] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose, apud* Cristian Moraru, *Poetica reflectării*.

[35] Paul Ricœur, *Metafora vie*, p. 26.

țială a acțiunilor umane". Conform poeticianului francez, modul propriu poeziei de a spune adevărul este – în viziunea filosofului antic – unul mijlocit de *ficțiune, fabulă* și *mythos*-ul tragic („Triada *poiesis – mimesis – katharsis* zugrăvește în mod exclusiv lumea poeziei"[36]).

Poezia „spune adevărul cu ajutorul ficțiunii" este, fără îndoială, o aserțiune paradoxală. Ficțiunea (reprezentată în *Poetica* lui Aristotel de *fabulă*, de *închipuirea oamenilor în acțiune*) este producătoare de adevăr. Acest adevăr este – în calitate de „adevăr al imaginarului" – nu numai diferit, ci și superior față de adevărul logicii: „Orice *mimesis*, chiar creator, mai ales creator, se află în orizontul unui *a fi în lume* pe care îl manifestă în chiar măsura în care îl înalță până la *mythos*. *Adevărul imaginarului*, puterea de detectare ontologică a poeziei, iată ce văd eu în *mimesis*-ul lui Aristotel"[37]. Superioritatea *adevărului imaginar* față de adevărul pe care îl poate conține discursul obișnuit (precum discursul istoriografic) este cel care face diferența între tragedie și istorie, în favoarea celei dintâi.

Problema metaforei, pe care o tratează și Aristotel în *Poetica*, reprezintă o altă temă importantă pentru poeticile din succesiunea *Poeticii* lui Aristotel, ca și pentru retorică, stilistică, tropologie, semantică, semiotică, metaforologie[38] etc.

[36] *Ibidem*.

[37] *Ibidem*, p. 78. Despre superioritatea sau măcar calitatea diferită a adevărului artei față de alte tipuri de adevăr vor vorbi doi dintre cei mai importanți filosofi ai secolului al XX-lea: Martin Heidegger (*Originea operei de artă*) și Hans-Georg Gadamer (*Actualitatea frumosului*).

[38] O sinteză a ecourilor *Poeticii* lui Aristotel în toate aceste domenii implicate în definirea și interpretarea metaforei o

Katharsis-ul, alt mare concept al *Poeticii* lui Aristotel, reintră în dezbaterile teoretice suscitate de *experiența artei* odată cu *estetica receptării* (Hans-Robert Jauss) și *filosofia artei* din secolul XX (dezvoltată de Hans-Georg Gadamer), fie pentru studierea *rolului activ și productiv al receptorului* (estetica receptării și teoriile lecturii), fie pentru circumscrierea *adevărului artei* (pe care se întemeiază filosofia artei la Martin Heidegger și Hans-Georg Gadamer).

reprezintă lucrarea *Metafora vie* a lui Paul Ricœur, despre care am mai vorbit.

Poetică clasică și poetică modernă

În epocile clasice ale culturii europene, literatura și înțelegerea (interpretarea) ei erau atent reglementate. Poeticile clasice erau prescriptive sau normative, în acord cu interesele puterii laice sau religioase (instrumentate de stat, biserică, universitate etc.) și cu idealurile lor educative și religioase.

De elemente de poetică modernă (nu și tratate de poetică modernă, acestea vor apărea mai târziu!) se vorbește începând cu romantismul secolului al XIX-lea, curent literar care a provocat emanciparea literaturii față de instituțiile care o reglementau, fapt care s-a tradus mai întâi, după cum era și firesc, în abandonarea poeticilor clasice și adoptarea unor poetici (crezuri poetice, declarații, programe artistice, manifeste etc.) profund individualizate.

Poeticile clasice ca poetici ale Tradiției

În acest context, acordăm termenului *clasic* un sens mai larg decât cel legat *stricto sensu* de clasicism, un curent cultural și literar sau o epocă istorică vizând cu deosebire clasicismul francez al secolului al XVII-lea, utilizat în special ca termen de opoziție pentru învolburatul romantism al începutului de secol XIX. Evident că atunci când vorbim de *epoci* ori de *poetici clasice* în literatură, sensul de bază al cuvântului *clasic* îl putem reconstitui din ceea ce a însemnat clasicismul francez și poetica lui.

Lato sensu, epoci *clasice* în literatură sunt (considerate) Antichitatea greco-latină, umanismul erudit

medieval şi Renaşterea, clasicismul francez, ca şi o parte a iluminismului german. În aceste epoci şi în unele medii intelectuale mai conservatoare (ca universităţile şi academiile) chiar şi după romantism, literatura aleasă pentru a fi studiată, ca şi ştiinţele literaturii, erau ele însele clasicizante.

Poeticile cultivate în aceste epoci sunt poetici normative, care au drept prototip *Poetica* lui Aristotel, cel mai vechi tip de poetică din spaţiul culturii europene. Epistola *Ad Pisones* a lui Horaţiu, *Arta poetică* a lui Boileau din 1674, *Consideraţiile despre artă, Laokoon, Dramaturgia de la Hamburg* ale lui Lessing sunt *poetici normative*, chiar dacă nu întotdeauna îmbracă forma academică a tratatului. În aceste scrieri de poetică (cum sunt ele asimilate în întreaga tradiţie literară europeană) se găsesc formulate reguli şi principii de creaţie, se fac descrieri şi exemplificări din creaţiile considerate modele de reuşită, instituindu-se adevărate normative de valabilitate generală. Aceste poetici au nu numai prestigiul istoric conferit de ilustra lor origine – canonica *Poetică* a lui Aristotel –, ci şi autoritatea indiscutabilă a unei Tradiţii, considerată a fi augustă.

În zilele noastre, când suntem aproape tiranizaţi de febra ori setea de revoluţionare permanentă a artei, de gustul aproape exclusiv pentru originalitate, de apetitul pentru bizarerie şi stupefacţie, clasicitatea, gusturile clasice, respectul pentru tradiţie şi pentru tot ceea ce este consacrat tocmai de participarea la tradiţie sunt destul de dificil de înţeles. Pentru un om născut în epoca modernă şi care nu are capacitatea de a se transpune în tihna şi armonia (fie şi reglementate) specifice altor epoci, este dificil de înţeles, de exemplu, unul dintre idealurile culturii clasice: *acela de a face parte din Tradiţie*. Cum Tradiţia reprezenta moştenirea a tot ce era mai bun şi mai durabil din cultura umanităţii, ea

conţinea şi măsura supremă a artei, nu doar o certitudine a valorii.

În epocile clasice, *individualitatea* şi *originalitatea* (două dintre imperativele romantismului şi, ulterior, ale întregului modernism) sunt privite cu suspiciune ori chiar cu ostilitate. Idealul artistic nu era sabotarea „orizontului de aşteptare" (termenul lui Hans-Robert Jauss), ci satisfacerea lui prin adâncirea şi perpetuarea Tradiţiei. Calea de urmat în artă era aceea de supunere faţă de autoritatea modelului şi *urmarea* lui plină de râvnă. Urmarea / imitarea unui model sau a unui maestru nu reprezenta o formă de aservire, ci mai degrabă o formă de *ascultare* (în sens aproape religios), o supunere plină de încredere, care avea puterea de a-l edifica pe cel supus. În aceste epoci, evident, nu doar crearea literaturii era reglementată, ci şi înţelegerea şi interpretarea ei.

E de la sine înţeles că în epocile clasice *cultul Tradiţiei* şi creditul acordat *autorităţii modelului* (*maestrului*) favorizează un singur tip de poetică: *poetica normativă*. Poetica clasică (aici, în sensul de 'poetica din epocile clasice sau clasicizante') este prin excelenţă o poetică normativă. Dar un oarecare caracter normativ au şi poeticile din perioada romantică şi chiar unele din epoca ulterioară romantismului. Dacă *normele* acestor tipuri moderne de poetică sunt importante numai pentru cei care le promovează şi pentru susţinătorii lor, având un caracter facultativ pentru restul oamenilor, poeticile clasice normau creaţiile literare pentru toată lumea, iar aceasta avea toate aparenţele unei realităţi nescindate. Refuzurile şi revoltele faţă de tradiţiile respectate în aceste epoci clasice – câte vor fi fiind – au fost înecate în omogenitatea adepţilor lor.

Prin *poetică normativă* înţelegem acel tip de poetică care prescrie, reglementează cum trebuie să fie literatura,

ce genuri şi specii se cade să fie realizate, în baza căror reguli de compoziţie, ce teme trebuie cultivate, care sunt mizele (morale, filosofice, religioase etc.) sau care sunt idealurile pe care arta trebuie să le atingă sau să le promoveze etc. După cum s-a putut vedea în capitolul anterior, un prim exemplu de poetică normativă îl constituie *Poetica* lui Aristotel, în care apar tratate cu deosebire tragedia şi epopeea, fiind formulate reguli generale cu privire la limba şi stilul alese, importanţa metaforelor, sursele de inspiraţie, tipologia personajelor etc.

Pe lângă funcţia de bază, constând în dezvoltarea şi perfecţionarea literaturii ca domeniu al valorilor spirituale, *poetica normativă*, prezentă *in nuce* încă din tratatul lui Aristotel, îndeplineşte şi alte funcţii în contextele în care este prezentă. Una dintre acestea este aceea de consolidare a *instituţiei literaturii* în plan social, politic, larg cultural şi chiar religios. Literatura teoretizată sau programată de *poeticile normative* se situează pe poziţii ancilare (de slujire) faţă de cetate, biserică, stat[1]. În general vorbind, în asemenea epoci, literatura şi arta erau puse în slujba educaţiei publice, fiind promotoare ale idealurilor culturale şi sociale din acele timpuri.

Pe de altă parte, *poetica normativă* reprezintă cel mai frecvent tip de poetică întâlnit în istorie până în secolul al XX-lea. Puternicele contestaţii romantice din domeniul creaţiei noii literaturi nu au înlăturat cu totul poetica clasică şi normativă, care continuă să ocupe locul central în mediile academice şi mai ales în cele universitare. Mai toţi cercetătorii specializaţi în istoria

[1] Acest tip de slujire a unei instituţii trebuie deosebit de subordonarea literaturii faţă de un anumit partid politic aflat la putere, ultimul, un mod de aservire brutală, practicat în societăţile totalitare, în special în comunism.

poeticii sunt de părere că romantismul reprezintă solul germinativ al poeticilor moderne[2]. Afirmaţia este adevărată, cu precizarea că manifestele programatice şi articolele cu conţinut revoluţionar din textele diverşilor creatori romantici nu înseamnă încă instituţionalizarea poeticii moderne (în şcoli, universitate, academie) ca disciplină alternativă la vechea poetică clasică.

Romantismul înseamnă, după cum se ştie, abandonarea poeticii clasice (o poetică normativă vizând crearea unei literaturi în corelaţia cea mai optimă cu valorile social-culturale, morale şi religioase) în favoarea *unei literaturi centrate pe emergenţa unei creativităţi care îşi fixează singură normele*. Corelativele acestui deziderat sunt obsesia originalităţii şi cultul geniului, în care romanticii văd un maximum de individualizare şi de noutate.

Un alt aspect doctrinar al poeticii romantismului este acela al *desprinderii artei* faţă de vechile instituţii pe care le slujea (cetatea, biserica, statul). Începând cu epoca romantică, nu mai putem vorbi de un singur tip de poetică, poetica *normativă*, ci de mai multe tipuri de poetică. Tipurile de poetică apărute în romantism nu îmbracă însă forma tratatului ştiinţific. *Proiectele artistico-literare* ale romanticilor iau forma *declaraţiilor* şi a *articolelor programatice*, fiind recunoscute şi numite *profesiuni de credinţă* sau *crezuri şi arte poetice* individuale. Programele literare romantice (denumite ulterior *poetici*, în sensul larg al cuvântului) vizează chestiuni punctuale, specifice unor genuri sau specii literare, precum reformarea *dramei istorice* (cf. Victor Hugo, *Prefaţa* la drama *Cromwell*), *a basmului romantic* (Fraţii Grimm, dar şi Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Adelbert

[2] Cf. Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul Dicţionar al ştiinţelor* limbajului, *op. cit.*, p. 128.

von Chamisso), revoluționarea *poeziei* (apar numeroase eseuri, meditații, reflecții pe marginea poeziei scrise de mari poeți, ca Johann Wolfgang von Goethe, Novalis, Friedrich Hölderlin, ori de filosofi de anvergură, precum August Wilhelm Schlegel și Friedrich Schlegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Schelling ș.a.), dezvoltarea și diversificarea *romanului* (la care a contribuit într-o măsură importantă însuși J.W. Goethe). Prin teoretizarea relativ intensă a tuturor acestor specii literare, se pun bazele unor adevărate *poetici de gen*. Acestea din urmă nu cunosc decât un început de cristalizare în romantism, adevăratele împliniri vor veni în secolul al XX-lea, când apar și primele întemeieri teoretice importante pentru toate speciile amintite, ca și pentru altele.

Mai mult decât în epocile anterioare, în romantism, creatorii de literatură sunt dublați de teoreticieni ai fenomenului literar. Poeții sunt și *poeticieni*, dramaturgii și romancierii, de asemenea. În epoca ulterioară romantismului, situația creatorilor dublați de teoreticieni aproape se va generaliza în rândul poeților (Edgar Allan Poe, St. Mallarmé, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Velimir Hlebnikov, T.S. Eliot, dar și Ion Barbu la noi), al creatorilor de teatru (Eugen Ionescu, Jean-Paul Sartre, Camil Petrescu), ca și al marilor romancieri (Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce).

Din romantism datează și *perspectiva istorică asupra literaturii*. După cum se știe, poetica clasică avea drept postulat esența *anistorică* a artei. Modelele supreme ale clasicilor nu erau considerate doar exemplare și universale, ci și eterne. Introducerea perspectivei istorice asupra artei se petrece în secolul al XIX-lea, secolul romantismului și al istorismului. În romantism trăiesc și scriu câțiva mari istorici și filosofi ai istoriei, care vor face epocă: Herder, Droysen, Fr. Schelling, Fr. Schlegel

ș.a. Istoria dobândește o maximă importanță pentru filosofii romantici ai artei. Pentru ei, istoria constituie cadrul cel mai potrivit pentru înțelegerea esenței fenomenului artistic. Friedrich Schlegel, de exemplu, susținea (în *Gespräche über die Poesie. Epochen der Dichtkunst*) că „știința artei este istoria sa". În scrierile romantice găsim, astfel, primele elemente care anunță *poetica istorică*, a cărei întemeiere teoretică o va aduce abia secolul următor, secolul al XX-lea.

De la clasicismul Antichității la romantism. Epoci istorice, curente, mișcări, școli, tendințe și mode literare. Curente culturale și curente literare

În formulă succintă, *curentele literare* reprezintă o temă de interes, în primul rând, pentru istoria literară, istoria culturii, istoria artei, istoria mentalităților, dar și pentru filosofie, filosofia culturii, estetică, precum și pentru critica și teoria literară, poetica istorică și generală. Seria de termeni sinonimi în care a fost prezentată sintagma *curent literar* are darul de a face cunoscute celelalte denumiri întrebuințate pentru ceea ce s-ar putea numi *aspectele diacronice* ale literaturii, fie că este vorba despre *delimitările temporale* ca atare, fie că se au în vedere *factorii* sau *criteriile* după care se operează aceste delimitări temporale. Atunci când spunem *epoci* sau *curente culturale*, chiar și *curente literare*, avem în vedere mai cu seamă ceea ce teoreticienii literari René Wellek și Austin Warren numesc *perioadele istoriei literaturii*, considerate niște realități exterioare literaturii înseși. Acest lucru îi determină pe unii cercetători să încadreze abordările fixate pe curentele literare în domeniul abordărilor extrinseci ale literaturii, punân-

du-le exclusiv în sarcina istoriei literaturii şi a istoriei în general (cu toate ramurile specializate pe această direcţie). Atitudinea nu este întru totul de neînţeles, dacă avem în vedere că fenomenul desemnat prin expresia *curente literare* ţine, în egală măsură, de *istorie*, ca istorie social-politică, de istoria religiei, incluzând aici mişcările religioase reformiste (care au avut un mare impact asupra evoluţiei culturii europene în ansamblul ei), precum şi de istoria artei sau de istoria ideilor.

Dacă e să ne referim, succint, la istoria social-politică, frământările şi convulsiile istorice cauzate de destrămarea ori refacerea unor imperii în Antichitate şi în oricare altă epocă, revoluţiile politice (Revoluţia franceză din 1789, dar şi Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie de la începutul secolului al XX-lea), războaiele de mare anvergură, precum cele două războaie mondiale, toate acestea au avut o contribuţie semnificativă în favorizarea apariţiei curentelor culturale şi literare. Astfel, romantismul este de neconceput fără evenimentele declanşate de Revoluţia franceză din 1789, unul dintre acestea, bătălia de la Valmy, care a implicat participarea masivă a maselor în război, l-a determinat pe Goethe să profeţească apariţia unei noi epoci în istorie, pentru că era pentru prima dată când un popor se apăra singur de invadatorii străini, fără sprijinul armatei (profesioniste) a monarhului.

Alteori, curentele literare anticipă, prin *Zeitgeist*-ul ('spiritul timplului') pe care îl promovează, marile conflagraţii. Decadentismul şi dandysmul specifice sfârşitului de secol XIX, cu ale lor *mal de vivre, mal de l'être* sau *spleen*, prefigurează, prin presentimentele împărtăşite, dezastrul celor două războaie mondiale din secolul următor. La începutul secolului al XX-lea (deceniile 2 şi 3), expresionismul german traduce starea de spirit convulsivă a unei ţări umilite după întâiul război mon-

dial. Cultul expresiei puternice, al expresiei ca strigăt şi somaţie, exprimă, în termeni aproape expliciţi, mai mult decât nevoia de revanşă, dar fără ca ultima să lipsească, nevoia de restituire şi de refacere a demnităţii şi prestigiului unui popor, ale cărui realizări culturale din secolul XIX scoseseră definitiv Germania din anonimat. Tot aşa, distrugerile şi gravele consecinţe ale celui de-al doilea război mondial nu puteau duce decât la disperarea cea mai generos deschisă spre speranţă, respectiv spre angajarea specifică *existenţialismului*, curent prezent în spiritul secolului XIX încă, prezent dintotdeauna ca stare de spirit, ca tip de valorizare filosofico-religioasă a existenţei, dar niciodată cu forţa de impact şi cu succesul de masă pe care l-a avut în Europa celui de-al cincilea deceniu al secolului al XX-lea, mai cu seamă în Franţa stângistă, de unde a iradiat în toate ţările afiliate stângii sau anexate de gândirea de stânga.

În ceea ce priveşte istoria religiei, sunt cunoscute mutaţiile survenite în spaţiul religiei creştine, de la gnozele din primele trei secole creştine, cu recrudescenţa unor forme ale acestora în secolele XI-XII, favorizate şi de Marea Schismă (din 1054), când se înregistrează mişcările catarilor, înăbuşite în sânge, dar care au continuat să fie prezente, într-o formă deghizată în artă, în ceea ce s-a numit „religia iubirii", *amour courtois*, prezente timp relativ îndelungat în poezia medievală, cunoscută mai cu seamă prin creaţiile *trubadurilor* sau ale *truverilor*. Elemente de „religia iubirii", precum cultul Madonei şi, prin extensiune, cultul femeii serafice ori angelice (*donna angelicata*, în opoziţie cu *donna demonicata*, femeia-diavol, pe care romantismul o va resuscita, vezi opera *Carmen* de Georges Bizet), apar, nu întâmplător, şi în romantism, după ce se dezvoltaseră într-un anumit tip de literatură medievală de tendinţă mistică, catolicizantă. De altfel, sunt cunoscute strădaniile

romanticilor (germani mai ales) de recuperare şi de restaurare a unor tradiţii şi valori ale Evului Mediu.

De asemenea, este greu de evitat tentaţia de a pune pe seama Reformei luterane (din secolul al XVI-lea) şi a tuturor mişcărilor religioase reformiste adiacente libertăţile artistice fără precedent pe care şi le-au luat manieriştii şi barochiştii din secolul al XVII-lea. Mutaţiile sensibilităţii religioase au fost cele care au făcut cu putinţă individualizarea artistică excesivă prin limbaj, formă, expresie, consecinţa fiind cultivarea unei arte mai degrabă interesată de spiritualitate, religie, magie, alchimie, cabală, decât de estetismul clasicizant, socotit mort şi artificios. De fapt, începe cu manieriştii secolului al XVII-lea, după cum demonstrează în mod strălucit Gustav René Hocke, o revoluţie spiritual-religioasă în planul literaturii, care îi va obliga pe cei angajaţi în Contrareformă să ia măsuri, în Conciliul de la Trento, împotriva experimentelor artistice extremiste, în care Biserica Catolică vedea un pericol real la adresa credinţei creştine[3].

Liberalizarea religioasă determinată de teologia liberală (Friedrich Schleiermacher) şi filosofia iluministă (ateistă) de inspiraţie kantiană (în care îşi află rădăcinile *Aufklärung*-ul german), precum şi celelalte forme de iluminism european au influenţat puternic filosofia, filosofia artei şi filosofia socială (în Franţa, prin Voltaire, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, iar în Germania, prin Leibniz, Lessing, Winkelmann), având consecinţe importante asupra dezvoltării literaturii europene, cu precădere asupra literaturii romantice.

[3] Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană*, traducere de Hertha Spuhn, Bucureşti, Editura Univers, 1998.

Revenind la Revoluţia din 1789, considerată a fi, după cum precizam, începutul unei noi ere în istoria omenirii (Goethe), trebuie spus că, practic, romantismul francez, cu deosebire, dar şi cel italian, cel englez sau cel german au contribuit din plin la generalizarea consecinţelor ei în plan cultural. Aproape toată literatura preromantică (de exemplu, mişcarea *Sturm und Drang*, dezvoltată în jurul lui Goethe) şi cea romantică (V. Hugo, Byron, Eminescu, Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni ş.a.) promovează, prin tematica istorico-patriotică ori naţională, idealurile de eliberare a individului şi a naţiunii, în numele autodeterminării şi al autoafirmării. Mai mult decât alte contexte istorice, tematica revoltei în literatura romantică, născută ea însăşi dintr-un fond revoluţionar, va face ca literatura să asume un masiv rol social, istoric şi religios, pentru că în toate aceste direcţii romantismul este făuritor de revoluţii, fie că este vorba despre *romantische Schule* (Heinrich Heine) sau despre *école romantique* (Victor Hugo), ca să nu mai vorbim despre Shelley, Byron sau alţii.

Rapidele şi multiplele înnoiri ale religiei din secolele XVI-XVIII au precipitat apariţia sentimentului golirii transcendenţei, intensificându-l în timpul romantismului secolului al XIX-lea. „Moartea lui Dumnezeu" (în expresie nietzscheană) are drept corelativ compensatoriu restaurarea vechiului mit faustic, care dobândeşte (odată cu capodopera goetheană *Faust*) un imens prestigiu, impunând şi revigorând întreaga serie a omului demiurgic: *microtheos*-ul Antichităţii sau al mult-lăudatei Renaşteri, Prometeu, omul prometeic, omul eroic şi mai ales omul providenţial, conducătorul ales, noul Mesia al omenirii. Supralicitarea demiurgiei omului de către literatura romantică nu mai trebuie demonstrată. Este suficient să ne gândim la câţiva *topoi* specifici, precum: *geniul, poeta vates, titanul, demonul* sau *omul demonic*, chiar *omul*

satanic. În marile poeme romantice semnate de Milton (*Paradisul pierdut*), Lermontov (*Demonul*), Byron (*Manfred, Cain*), Eminescu (*Mureşanu, Demonism, O raclă-lumea...* etc.) ş.a., întâlnim multiple tentative de reabilitare a îngerilor căzuţi, a demonilor ori a oamenilor demonici, valorizaţi pozitiv (pozitivaţi integral câteodată), toate acestea în contextul unui excepţional optimism de factură gnostică. La nivelul temelor şi al motivelor literare este valorizată intens demiurgia insului creator, geniu sau titan, om mesianic, *poeta vates* etc.

Dar în romantism nu se vorbeşte doar despre o nouă filosofie a religiei, ci şi despre o veritabilă „religie a artei"[4], în legătură directă cu cultul artei şi al poetului sau al artistului genial. În problematica geniului, mai precis, în concepţia kantiană despre geniu, se află nucleul esteticii romantice, cu consecinţe în înţelegerea şi valorizarea (la extrem) a reuşitelor artistice şi literare.

După cum se ştie, istoria gândirii despre geniu, înţeles ca personalitate creatoare sau ca înzestrare artistică de excepţie, nu începe cu Immanuel Kant. Unele componente semantice ale noţiunii de geniu sunt detectate încă din Antichitate la Socrate, Platon, Plotin, dar şi la Cicero, Pseudo-Longinus, de unde se vor perpetua până în Renaştere, epocă importantă atât prin

[4] Problematica „religiei artei" formează obiectul de studiu al filosofiei artei şi al esteticii, al antropologiei literare şi al studiilor culturale, precum şi al ştiinţelor literare. Personal, ne-am ocupat de diverse aspecte ale religiei artei în două studii publicate în ultimii ani. Cf. Lucia Cifor, *Efectele „religiei artei" în conceptualizarea poeticii moderne*, în vol. *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică şi traductologie*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, 2011, pp. 97-108; *Idem, Eminescu şi religia artei*, în vol. *Studii eminescologice*, vol. 14, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2012, pp. 63-78.

personalităţile creatoare, cât şi prin concepţiile despre creatorul de excepţie şi în care gândirea despre geniu va cunoaşte nuanţe noi. Potrivit lui Tudor Vianu[5], concepţiile antice despre geniu aveau legătură cu cultul eroilor, geniile fiind onorate ca spirite protectoare ale cetăţii. În Antichitate, gândirea despre geniu nu avea nicio componentă dramatică sau tragică, geniul nu era văzut ca un martir şi nici ca un ins neînţeles sau rău tratat de către contemporani. De altfel, pe atunci nici arta nu se adresa unui cerc larg de oameni, ci doar acelora care asigurau mecenatul şi apropiaţilor lor. Genialitatea implica, pe de altă parte, o creaţie/ operă încheiată, ideea unui geniu nerealizat fiind total străină anticilor.

Renaşterea va aduce nuanţe suplimentare în concepţia asupra geniului. În primul rând, acum personalitatea creatoare aparţine şi cercului inventatorilor, nu doar lumii artiştilor. Natura devine, în această perioadă, nu doar un *ideal*, ci şi un *mijloc* pentru artă, ca şi pentru filosofie. Naturii ca mijloc i s-a spus *ingeniu*, cuvânt provenit din lat. *ingenium*, înţeles ca „mănunchi de însuşiri înnăscute"[6]. Opera excepţională, descoperirea ştiinţifică sau invenţia erau atribuite deopotrivă *ingenium*-ului. Unde era implicat *ingenium-ul*, regulile sau procedurile erau excluse. În concluzie, geniul în expresie renascentistă îl desemna în egală măsură pe poet şi pe filosof, pe sculptor, dar şi pe inventator.

O altă trăsătură a geniului (a operei geniale) ce se păstrează din Antichitate şi până în Renaştere este

[5] Tudor Vianu, *Conceptul genialităţii în Antichitate*, în *Opere*, volumul 13, ediţie, note şi postfaţă de George Gană, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, pp. 71-81.

[6] Tudor Vianu, *Conceptul genialităţii în Renaştere*, în: idem, *op. cit.*, p. 88.

atributul inspirației, conexat fie cu daimonul socratic, fie cu zeul inspirator al lui Platon, fie pur și simplu cu o entitate spirituală (plotiniană, gnostică, chiar creștină). Caracterul inspirat al artei este în directă legătură cu entuziasmul eliberator al energiilor spirituale, dar și cu aspectele irațională, misterioase, uneori de temut, ale inconștientului.

Unele dintre aceste ultime trăsături evocate ale geniului le găsim și în teoria kantiană: „Geniul este talentul (darul naturii) care prescrie reguli artei. Întrucât talentul însuși, ca facultate productivă înnăscută a artistului, aparține naturii, am putea spune că geniul este dispoziția înnăscută a sufletului (*ingenium*) prin care natura prescrie reguli artei"[7]. După cum se poate ușor vedea, în definiția kantiană sunt puse în ecuație natura și arta, iar această conexiune nu poate fi înțeleasă decât printr-un ocol făcut prin gândirea filosofului despre frumos și despre arta frumoasă. Concepția despre frumos și concepția despre arta frumoasă sunt alte două puncte ale doctrinei kantiene de referință pentru istoria esteticii europene. Astfel, pentru Kant, frumosul este *finalitatea fără scop, frumos* fiind *ceea ce place în mod universal fără concept*[8]. Aceste tipuri de frumusețe sunt prezente în natură, ele sunt produsul naturii, nu al culturii, la filosoful german. După cum se știe, obiectul filosofiei artei este, pentru Kant, *frumosul*

[7] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 202.

[8] „Putem spune în general, fie că e vorba de frumusețea naturii, fie de cea artistică: frumos este ceea ce place în simpla apreciere (nu prin impresia simțurilor, nici printr-un concept)". *Ibidem*, p. 201.

natural, iar nu *frumosul artistic*, cum este, de pildă, pentru Hegel. Totuși, Kant nu desconsideră cu totul arta și frumosul artistic. Arta frumoasă este acceptată de el numai în măsura în care aceasta nu trădează, prin cuprinsul și forma ei, faptul că este un produs intenționat, cu toate că este așa ceva: „arta frumoasă este artă întrucât poate fi totodată natură"[9]; „finalitatea produsului artei frumoase nu trebuie să pară intenționată, deși ea este intenționată; cu alte cuvinte, arta frumoasă trebuie să treacă drept natură, deși suntem conștienți că este artă"[10]. După Immanuel Kant, singurul capabil să producă *artă frumoasă* în accepția de mai sus este geniul: „arta frumoasă nu este posibilă decât ca produs al geniului"[11]. Abia în acest context mai larg al gândirii kantiene despre artă se înțelege ce poate să însemne geniul ca *dispoziția înnăscută prin care natura dă reguli artei*. Capacitatea genială își are originea în natură, domeniul frumuseții absolute și suverane. Ca și natura, care nu funcționează în baza unor reguli exterioare ei, ci doar în baza unor legități imanente (constitutive), geniul, prin care natura se obiectivează și se împlinește, nu urmează reguli stabilite de alții dinainte, ci el își creează propriile legități, norme, imanentizate în opera de artă. Conform unei asemenea viziuni, geniul singur nu înțelege cum a procedat în alcătuirea operei sale de artă, de aceea, nu poate oferi nici pentru sine, nici pentru alții o rețetă sau niște pretinse reguli care să conducă la atingerea unor reușite artistice asemănătoare.

În viziunea filosofului din Königsberg, geniul este specific doar activităților artistice, nu și domeniului științei, care lucrează după reguli. Newton poate să-și

[9] *Ibidem*, p. 201.

[10] *Ibidem*, pp. 201-202.

[11] *Ibidem*, p. 202.

explice descoperirile ştiinţifice şi să furnizeze reguli de reuşită şi pentru alţii – consideră Kant – pe când Homer sau Wieland nu ar putea face acelaşi lucru pentru arta literară, întrucât „priceperea lor este incomunicabilă, ea este împărţită fiecăruia nemijlocit de mâna naturii şi moare deci odată cu cel care o posedă, pentru a reapărea atunci când natura înzestrează pe altul cu ea"[12]. Filosoful german nu-i discriminează, după cum s-ar putea crede, pe savanţi faţă de genii, „favoriţii naturii", cum îi numeşte el. Dimpotrivă. După el, savanţii sunt superiori celor onoraţi ca genii, pentru că ei „determină progresul continuu al cunoştinţelor şi al tuturor foloaselor care decurg de aici", având pe deasupra meritul de „a-i putea instrui pe alţii"[13], merit pe care geniile nu şi-l pot aroga. „Ştiinţa" artei geniilor, considera Kant, moare odată cu ei, ea nu poate fi transmisă şi/ sau învăţată de alţii.

Impactul social al noilor forme de religie seculară (*religia artei, religia progresului, religia ştiinţei* – toate dezvoltate în complicatul secol al XIX-lea) a fost destul de mare, mai ales asupra celor pentru care lumea transcendenţei era vidă. Pentru ei, trebuia să fie găsite ingredientele necesare ale unui paradis imanent lumii văzute. Un nou paradis, în termeni populari, însemna, în fapt, un „rai pământesc", miza oricărui scenariu utopic. Evident, toate aceste forme de religii seculare ale secolului al XIX-lea sunt bune furnizoare de utopii (din unele dezvoltându-se în timp ideologiile politice), utopii literaturizate excesiv pentru a-şi amplifica potenţialul de seducţie, aşa încât multă vreme excelenţa formală şi estetică a putut să ţină loc de adevăr. De altfel, noul tip de adevăr, *adevărul poetic,* va substitui curând *adevărul*

[12] *Ibidem*, p. 204.
[13] *Ibidem.*

lumii, pe care religia nu-l mai putea conţine pentru o lume atee, iar filosofia posthegeliană nu-l mai recunoştea. Această filosofie estetizantă şi ideologizată va crea un tip antropic nou (un model nou de om), *omul faustic*, cu toate variantele lui adiacente: apostatul, revoluţionarul, rebelul, titanul, geniul, omul mesianic, omul revoltat, omul demonic etc., până la *supraomul* (*Übermensch*-ul) lui Nietzsche. Atât de puternic a fost prestigiul acestui tipar antropic impus de romantism, încât anvergura lui nu a putut să-i scape celui mai mare romancier rus al secolului al XIX-lea, F.M. Dostoievski, care-l tematizează, polemic, în mai toate marile sale scrieri (*Însemnări din subterană*) sau romane (cu deosebire în *Crimă şi pedeapsă, Fraţii Karamazov, Demonii*).

Tot în romantism asistăm la ceea ce s-ar putea numi paradoxalul *proces de decreştinare şi recreştinare a Europei.* Ambele tendinţe se întâlnesc, evident, în Germania, acolo unde un Novalis programează viitorul unei Europe creştine, în timp ce un mare pastor şi teolog creştin precum Schleiermacher construieşte un sistem teologic pe seama unui creştinism fără Dumnezeu. De fapt, un nou sincretism religios începe odată cu romantismul, unul în care decreştinarea este mai bine slujită de fascinaţia religiilor vechi şi a celor orientale, precum şi de resuscitarea tradiţiilor populare, pe linie herderiană. Libertăţile religioase câştigate prin Reforma luterană se extind şi se amplifică în spaţiul noii culturi şi al noului cult al artei din Germania, care favorizează şi exaltă individualitatea creatoare. Asistăm, practic, la o recrudescenţă a individualizării prin religie, fie pe calea *religiei sentimentului* (pietismul), fie pe calea *noii mistici*, una din ce în ce mai puţin interesată de dogmatică (abandonată, în parte chiar de teologi, căci cum altfel s-ar fi putut naşte teologia liberală a lui Schleiermacher), dar foarte receptivă faţă de budism, faţă de ştiinţele oculte,

față de magia populară, precum și față de vechile tradiții ale misticii europene (nici acestea vreodata pure, dacă ne referim la un Meister Eckhart sau la Jakob Böhme, la magul Nordului, Hamann ș.a.), mai ales în Germania.

Specifică romantismului este și fascinația exercitată de Orientul mai îndepărtat sau mai apropiat, de vechiul Egipt, de civilizațiile îndepărtate în general. Exotismul face casă bună cu atracția pentru literatura populară, pentru miturile și basmele populare, pentru poezia folclorică și teatrul popular.

Amestecul fără precedent dintre tradițiile locale și cele naționale sau supranaționale, setea de revoluții care-i animă pe romanticii de toate tipurile, fie că este vorba de filosofia lui Hegel și Schelling, de gândirea fraților Schlegel, de filosofia limbajului dezvoltată de Wilhelm von Humboldt sau de teologia lui Schleiermacher, ca să nu mai vorbim de școala istoricilor sau de inovațiile și programele de înnoire asumate în planul literaturii (în poezie și dramă cu deosebire), toate acestea fac din romantism o epocă complexă, extrem de bogată și de o mare diversitate. Acest lucru este suprareliefat de mișcările și școlile romantismului: *Sturm und Drang* din Germania, „poezia lacurilor" din Anglia, *romantische Schule* (Heinrich Heine) – ținând de romantismul german târziu, *école romantique* (Victor Hugo)[14]. Acestea

[14] *Mișcările* și *școlile* sunt termeni aflați în relații de incluziune față de termenul generic de *epocă, perioadă romantică* sau cel de *curent romantic*. Termenii *mișcare, școală* sunt utilizați ca sinonimi ai termenului *curent literar*. Dacă primul termen desemnează, în general, o secvență a curentului literar sau ceva de mai mică extensiune, eventual cu amprentă locală sau națională, termenul de *școala literară* este rezultatul unei extensiuni semantice, dacă nu al unei uzurpări semantice, de la artele plastice (unde se vorbește

diferă de la țară la țară, păstrând ceva comun, totuși, care le situează în perimetrul aceluiași *Zeitgeist*. Uneori, aceste diferențe sunt evidente, chiar puternic reliefate, lucru de altfel firesc, dacă avem în vedere accentul pus de romantici pe *culoarea locală* și pe *folclor*. În special în asemenea contexte, în care diferențele sunt mai stridente decât elementele comune, nu mai putem vorbi despre aspectele identice ale romantismului în diferite țări și intervale temporale, ci numai despre aspectele lui comparabile.

Și mai dificilă devine chestiunea romantismului, dacă avem în vedere ecourile și ramificațiile romantismului dincolo de granițele lui istorice, și acelea destul de greu de trasat într-o maniera satisfăcătoare pentru toată lumea. Ținând cont de acestea, precum și de raportările diferite la romantism ale curentelor literare postromantice, am putea vorbi de un romantism al decadenților, de un romantism anume al moderniștilor din prima generație și de un alt tip de romantism pentru modernitatea târzie și pentru postmodernism. Desigur că aceasta nu se întâmplă numai în cazul curentelor literare, pentru că, se știe, fiecare epocă istorică o *înțelege* în felul ei propriu pe alta sau o *înțelege prost, greșit* (germanii au un termen pentru asta, *mißverstehen*), pervertindu-i imaginea. Dacă în imediatul context postromantic, cel al *decadentismului*, unele excese ale romantismului vor fi la originea saturației și a *spleen*-ului aferent, ideologiile înfloritoare traducând utopiile livrești ale romantismului în termenii politicii sociale și ai celei economice utilizează din plin, chiar prin reciclarea lor, energia pri-

de *Școala lui Rafael, Școala lui Tizian* etc.) la literatură. Romanticii înșiși s-au referit la ei în termenii unei asemenea expresii: Heinrich Heine vorbea despre o *romantische Schule*, iar Victor Hugo despre o *école romantique*.

mă a acestor proiecte de optimizare a condiției omului. Noile utopii ale romantismului sunt deghizate perfect de miturile naționale sau universale (de limbajul lor), pe fondul insatisfacției provocate de cuvânt. Criza cuvântului este acuzată atât de Wagner, cât și de Nietzsche, marele romantic și filosof al decadenței, și unul și celălalt găsind că *mitul, limbajul mitului*, de fapt, oferă soluția salvatoare pentru ieșirea din criză. Prin Wagner, ca și prin Nietzsche (marele său prieten și detractor totodată), miturile și mitologiile conțineau soluția ermetizării noii religii, *religia artei* (singura mântuitoare, după Nietzsche, cel care a afirmat că *viața nu poate fi suportată decât ca fenomen estetic*). Noua artă romantică se confunda cu *religia artei* la Wagner (creatorul operei dramatice muzicale), de exemplu, fiind rezervată unui număr de inițiați, suficient de cultivați pentru *a-i tălmăci* limbajul mitico-simbolic. Celorlalți, mai interesați de rezolvarea lucrurilor în contingența vieții decât de mântuire, nu le rămânea decât să apeleze la limbajul auster al filosofiei politice, aparent strict funcțional, dar nu mai puțin vulnerabil la retorica ideologiei politice (și vulnerat de aceasta), după cum s-a putut vedea mai târziu, atunci când litera manifestelor partidelor politice a început să fie abordată cu evlavia acordată altădată textelor sacre. Un filosof francez[15] din secolul al XX-lea, mare cunoscător al comunismului rus, vedea, de altfel, în imensul succes de masă al ideologiei comuniste un tip de *perversa imitatio* a creștinismului, iar în succesul ideologiei naziste identifica o *perversa imitatio* a iudaismului.

Resuscitarea energiilor pozitive ale romantismului în cadrul modernismului de la începutul secolului al

[15] Cf. Alain Besançon, *Confuzia limbilor*, traducere de Mona și Sorin Antohi, București, Editura Humanitas, 1992.

XX-lea, în existențialismul francez postbelic, de mare impact în întreaga lume, a însemnat o transpunere a ideilor revoluționare din utopiile estetice ale avangardelor (suprarealismul, futurismul din Rusia deja sovietizată) în disputele intelectual-stângiste de cafenea pariziană, când „ideea coborâtă în stradă" (pe care o deplângea un personaj dostoievskian, Dostoievski avertizând asupra malignității acestei pervertiri) s-a făcut filosofie angajată în edificarea unei noi „împărății", una de tip *hic et nunc*.

Concluzii

Curent cultural, curent literar, perioadă istorică sau *epocă*, dar și *tipuri estetice*, au fost denumite *romantismul, clasicismul, barocul, manierismul, existențialismul* deopotrivă. Dacă termenii din prima serie desemnează aspectele diacronice ale evoluției literaturii, *tipurile estetice* se referă la elementele anistorice ale unor tipologii artistice specifice curentelor literare, suprareliefate sau pe deplin realizate în perioada de timp specifică unui curent. Așadar, există un baroc istoric, cel al secolului al XVII-lea, dar și un baroc anistoric, pe care unii îl văd (cu sau fără dreptate) deja prezent în picturile rupestre.

Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că opțiunea pentru un termen sau altul din seria sinonimică utilizată pentru desemnarea romantismului, barocului, clasicismului etc. variază și în funcție de știința care îl întrebuințează, știință care-și face alegerea în funcție de viziunea pe care o are asupra respectivei realități și a unghiului ei de interes. Sociologia culturii va face mai degrabă opțiunea pentru sintagma *curent cultural*, pe când în istoria literară se vor întâlni mai curând expresiile *curent literar* sau *perioadă, epocă istorică*. Tot așa, estetica și filosofia artei vor avea în vedere

mai ales rezultatele estetice, *tipurile de creativitate* promovate de un curent sau altul, pe când *istoria ideilor* se va interesa mai curând de *mişcarea ideilor* cu care se însoţeşte sau prin care se legitimează un curent sau altul. De asemenea, psihologia artei şi psihologia propriu-zisă vor lua în considerare mai cu seamă *profilurile psihologice* dezvoltate de o epocă sau alta, dar şi *relaţia dintre anumite tipologii artistice şi anumite caracteristici psihologice*. Nu mai puţin poetica, teoria şi, pe cale de consecinţă, chiar istoria literaturii vor urmări *concepţiile artistice, modalităţile şi principiile de creaţie*, promovate de curentele literare, elemente pe care le va prelua din programele estetico-literare, din declaraţiile şi manifestele literare, dar şi din creaţiile înseşi, în care vor identifica şi din care vor extrage *codificările poetico-retorice* specifice.

De multe dintre acestea se interesează şi ştiinţele relativ noi, precum: antropologia culturală, remodelată de ceea ce este cunoscut ca fiind *noul istorism*, istoria mentalităţilor, filosofia artei şi filosofia istoriei, precum şi hermeneutica de factură gadameriană, dar şi alte tipuri de hermeneutică (hermeneuticile negative, de exemplu). Filosofia artei şi filosofia istoriei sunt chemate să răspundă unor probleme declarate adesea insolubile sau având soluţii multiple, dar contestabile. Una dintre aceste probleme este direct legată de conceptele de *evoluţie, progres* etc. *în istorie, în artă*. Din punctul de vedere al filosofiei istoriei, sunt cunoscute două principale tipuri de teorii ale progresului: teoriile optimiste şi cele nihiliste. Teoriile optimiste sunt, la rândul lor, de mai multe feluri: teoria *progresului nelimitat, teoria progresului ciclic* sau *spiralat, teoria progresului limitat* (pe perioade mici de timp se pot face observaţii cu un oarecare grad de certitudine). Cele pesimiste sau de-a dreptul nihiliste contestă existenţa vreunui progres,

când nu admit fenomenul contrar, cel al *devoluţiei* (sistemele gnostice, de exemplu) sau al *regresului* (limitat, infinit etc.).

În ceea ce priveşte *ideea progresului sau a evoluţiei în artă*, problema este mai mult sau mai puţin (conştient) legată de împărtăşirea unei viziuni filosofice asupra progresului sau asupra ideii de evoluţie. Simplificând discuţiile, unii refuză să accepte ideea unui progres infinit în artă, întrucât asta ar presupune eliminarea unor capodopere ale Antichităţii, de exemplu, dar şi devalorizarea artei altor secole. Alţii admit că nici arta nu se poate sustrage eroziunii timpului şi că ceea ce făcea gloria creatorilor sau deliciul publicului în epoci mai vechi devine indiferent publicului altor epoci. Există şi poziţia de mijloc, o atitudine de compromis, una concesivă atât faţă de caracterul (dacă nu anistoric, măcar) trans-istoric al valorii estetice, implicând un oarecare grad de generalitate, atitudine comparabilă cu ceea ce Eugen Lovinescu numea fenomenul *mutaţiei estetice*.

Pentru diverse tipuri de poetică, dar şi pentru estetică, teoria literaturii, critica literară şi chiar pentru anumite tipuri de istorie literară, valabilitatea generală şi universalitatea valorilor estetice reprezintă un postulat, un dat de la care se pleacă. Un rol capital, în această chestiune, îl au, însă, *cultura artistică* şi *educarea gustului estetic*, elemente presupuse altădată ca fiind obligatorii, dar devenite, din păcate, astăzi, în spaţiul scientismului de orientare neopozitivistă, detalii de valoare secundară, când nu sunt cu totul ignorate.

Începuturile propriu-zise ale poeticii moderne: *Şcoala formală rusă* şi Paul Valéry

Prin *poetica modernă* se înţeleg, în principal, două lucruri: poetica, în ipostaza de *ştiinţă modernă a literaturii*, dar şi – mai ales, în sintagme uşor diferite ca sens, precum *poetica modernismului, poetica modernistă* – sisteme, ansambluri de coduri, viziuni, concepţii, gusturi, preferinţe literare, artistice etc., împărtăşite de creatorii moderni de literatură.

În cele ce urmează, ne vom ocupa de *poetica modernă în calitate de ştiinţă a literaturii,* implicată în apariţia şi modelarea (evoluţia) teoriei literaturii, ştiinţă dezvoltată, ca şi poetica modernă, în secolul al XX-lea[1].

În ceea ce priveşte poetica modernă, chiar de la începutul acestui secol, putem vorbi despre apariţia şi dezvoltarea a două noi tipuri de poetică: *poetica istorică* şi *poetica generală*. Meritul fundamentării celor două tipuri de poetică aparţine Şcolii formale ruse, care s-a dezvoltat în deceniile 2-3 ale secolului al XX-lea, iar pe de altă parte, poetului şi teoreticianului francez Paul Valéry.

Şcoala formală rusă este numele sub care s-a impus în istorie o comunitate ştiinţifică şi artistică din

---

[1] Boris Tomaşevski poate fi citat atât pentru începuturile poeticii moderne, cât şi pentru începuturile teoriei literaturii, una dintre cărţile sale, publicată în 1925, având ca titlu numele ambelor discipline. Cf. B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica, op. cit.*

Rusia începutului de secol XX, formată din lingvişti, cercetători literari, poeticieni, dar şi poeţi şi prozatori, etnologi sau folclorişti. Cercetătorii ruşi, uneori, ei înşişi artişti ai cuvântului (precum Viktor Şklovski, Velimir Hlebnikov ş.a.) au înnoit – *odată cu viziunea asupra cercetării literaturii – metodele de cercetare şi limbajul de specialitate.* În mare măsură, înnoirile produse de formaliştii ruşi se revendică din cuceririle Şcolii filologice ruse, ai cărei reprezentanţi de frunte (precum Afanasii Afanasievici Potebnea) s-au format în ambianţa marii lingvistici germane (Wilhelm von Humboldt şi alţii). De altfel, formalismul rus a însemnat pentru ştiinţele limbii şi ale literaturii ceea ce va însemna structuralismul (pe care îl şi anticipă sub unele aspecte) pentru aceleaşi ştiinţe peste câteva decenii în Franţa, iar de acolo, în toată lumea. În cele mai multe cazuri, reprezentanţii Şcolii formale ruse sunt poeţi dublaţi de teoreticieni (precum Viktor Şklovski, Velimir Hlebnikov, Osip Brik), poeticieni şi lingvişti redutabili (precum Boris Tomaşevski, Roman Jakobson), care au deschis noi perspective în cercetarea prozei şi a poeziei. Realizările lor teoretice vizează reinterpretarea şi redefinirea unor categorii şi concepte mai vechi, precum *genurile literare, compoziţia literară, categoriile narative, limbajul poetic.* În acelaşi timp, ei introduc noi concepte şi categorii în ştiinţele literaturii conexate ştiinţelor limbii: *funcţiile limbii, funcţia poetică, poeticul, literaturitatea, procedeul literar, structura* etc. Importanţa realizărilor formaliştilor ruşi este demonstrată de ecoul internaţional pe care l-au avut concepte precum *literaturitatea, procedeul sau structura literară, funcţia poetică* etc., toate asociate, evident, cu viziuni noi asupra fenomenului literar. Numele unor formalişti ruşi – Viktor Şklovski, Mihail Bahtin, Velimir Hlebnikov, Boris Tomaşevski, Roman Jakobson – au devenit în secolul al XX-lea nume de referinţă în

poetica modernă. Poeticieni structuralişti din a doua jumătate a secolului al XX-lea din Franţa, precum Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Gérard Genette, şi-au declarat în diverse ocazii legăturile cu poetica formală rusă, ei fiind socotiţi adepţi şi continuatori ai formaliştilor ruşi.

Poetica formală rusă constituie primul tip de poetică *modernă.* În viziunea formaliştilor ruşi, poetica are ca sarcină „degajarea literarităţii operelor", adică „a procedeelor prin care ele (textele, n.n.) aparţin artei şi funcţionării estetice a limbajului". Domeniul de studiu al poeticii nu mai este opera literară individuală (poem, roman, piesă de teatru), ci „ansamblul de procedee care definesc literaritatea", indiferent că este vorba de „construcţiile narative" (studiate în special de Eihenbaum, Şklovski, Propp), „faptele de stil" (Vinogradov, Tomaşevski), „structurile ritmice şi metrice" (Brik, Tomaşevski, Jakobson), „dialectica genurilor" (Tînianov) sau „structurile tematice" (Tomaşevski)[2].

În parte suprapusă teoriei literaturii (cel puţin aşa a conceput-o un important reprezentant al Şcolii formale ruse, Boris Tomaşevski[3]), *poetica modernă* nu mai studiază – precum *poetica clasică* – *literatura* în ansamblu, înţeleasă ca suma tuturor operelor literare, ci *specificul literar*, adică acele însuşiri, proprietăţi, calităţi etc. ale unui text care fac din el un text literar. În termenii lui Roman Jakobson, important reprezentant al Şcolii formale ruse (prima vârstă a poeticii moderne), *literaturitatea* (*literaturnost*) este adevăratul obiect al poeticii. Tot el definea literaritatea drept „ceea ce face dintr-un mesaj

[2] Cf. Jean-Marie Schaeffer, în: Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Noul dicţionar al ştiinţelor limbajului, op. cit.*, p. 129.

[3] Boris Tomaşevski a publicat cartea *Teoria literaturii. Poetica* în 1925.

verbal o operă de artă"[4]. Termenul *literaturitate* face parte dintr-o categorie de termeni asemănători şi de largă circulaţie, precum *literarul, poeticul, esteticul, epicul* etc., dar şi *poeticitate, narativitate, liricitate, teatralitate* etc., exprimând esenţa fenomenului desemnat de radicalul cuvântului (literatura, poezia, estetica, naraţiunea, liricul sau lirica, teatrul etc.).

Poetica generală şi *poetica istorică* sunt teoretizate, în cadrul Şcolii formale ruse, mai cu seamă de Boris Tomaşevski, în cartea apărută în 1925, *Teoria literaturii. Poetica*, ce va deveni de referinţă sub mai multe aspecte (de la configurarea unei discipline noi – teoria literaturii – până la tematizarea poeticii, dezbaterea asupra genurilor şi speciilor literare, evidenţierea rolului şi funcţiilor îndeplinite de capodopere, ca şi de subliteratură în evoluţia literaturii etc.). Ambianţa Şcolii formale ruse a fost extrem de favorabilă dezvoltării *poeticii istorice*, formaliştii ruşi fiind primii care au încercat să îmbine perspectiva sincronică cu perspectiva diacronică asupra literaturii în plan teoretic, dar şi în planul cercetării faptelor literare. Ceea ce romanticii doar au intuit în privinţa participării istoriei la revelarea esenţei artei, formaliştii ruşi au încercat să demonstreze.

Cu *poetica generală* ('poetica teoretică') şi *istorică* (ce nu ar trebui confundată cu *istoria poeticii*) începe să se dezvolte o nouă paradigmă ('model') a(l) cercetărilor literare. Cu formaliştii ruşi începe un alt mod de a face cercetare literară. Nu mai sunt studiaţi doar autorii, operele lor sau epocile literare, ci *procedeele literare*, acele microstructuri care sunt comune creaţiilor literare şi care cunosc unele modificări în timp. Nu doar în plan sincronic sunt studiate microstructurile literare numite

[4] Roman Jakobson, *Linguistique et poétique* (1960), *apud* A. Compagnon, *op. cit.*, p. 44.

procedee, ci şi în plan diacronic, formaliştii ruşi fiind de părere că schimbările în literatură se produc nu atât la nivelul temelor (în definitiv, în mare parte, aceleaşi de la începutul lumii), cât la nivelul procedeelor, al ponderii lor, la nivelul funcţiilor pe care ele le îndeplinesc în cadrul creaţiilor literare.

Aşa cum mai spuneam, începuturile poeticii moderne sunt relaţionate nu numai cu formaliştii ruşi, ci şi cu **Paul Valéry**. Independent de cercetătorii ruşi, poetul şi teoreticianul francez (care a trăit între 1871 şi 1945) a rămas cunoscut prin volumele sale de reflecţii teoretice pe seama poeziei, a artei în general. Pasionat şi de ştiinţe (de matematici în special, dar şi de personalitatea şi epoca lui Leonardo da Vinci), poetul Paul Valéry s-a format în ambianţa supraintelectualizată a poeziei lui Mallarmé, de care a fost influenţat. Optând pentru un tip de poezie cerebrală („un poem trebuie să fie o serbare a intelectului"), Valéry – ca şi unii dintre formaliştii ruşi, deşi în mod independent faţă de aceştia – va identifica un alt tip de definiţie a poeziei. Pentru el, poezia este „limbaj în limbaj", căci poezia „înseamnă a pătrunde în straturile originare ale limbajului din care s-au desprins cândva formulele de magie şi incantaţie şi din care ele se pot desprinde mereu"[5].

Înţelegerea poeziei ca productivitate imanentă a limbii (aceasta ar putea fi una dintre interpretările criptice formule „limbaj în limbaj") deschide calea abordărilor (preponderent) lingvistice ale literaturii, anticipând cu câteva decenii ştiinţele structuraliste şi semiotice ale poeziei. Prin Paul Valéry, poetica se reformează: ea

[5] Apud Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, în româneşte de Dieter Fuhrmann, prefaţă de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1998, pp. 181-182.

încetează de a fi o disciplină preponderent *literară* (estetico-retorică), pentru a se redefini ca disciplină *preponderent lingvistică*. Dacă prin aceste inovații poetul și poeticianul francez contribuie la statuarea unei *poetici generale* de inspirație lingvistică, prin cercetările și opiniile formulate în legătură cu formele literare dezvoltate de-a lungul timpului, el devine un precursor al *poeticii istorice*. Fără a avea anvergura formaliștilor ruși, contribuțiile de poetică generală și poetică istorică ale lui Paul Valéry merită să fie reținute ca elemente importante în contextul începuturilor poeticii moderne.

Concluzii

În contrast cu poetica clasică și în acord cu concepțiile fluctuante asupra ideii de literatură, poetica modernă – de la Școala formală rusă încolo – se ocupă nu de studiul genurilor și speciilor literare (ca Aristotel în *Poetica*), ci cu categorii de fapte de creație verbală (numite procedee, structuri etc.). Faptele de creație verbală nu mai sunt cercetate (și judecate) prin raportarea la autorul care le-a produs, ci prin prisma esenței lor ireductibile de procedee de creație, potențial *transtextuale*, după cum le va descrie Gérard Genette. Caracterul lor transtextual se referă la faptul că, deși realizate într-un text, funcțiile și valorile procedeelor de creație depășesc limitele acelui text, circulând de la o operă la alta, cu mici sau mai mari modificări.

Dacă poetica clasică avea un oarecare caracter evaluativ (ori inspira anumite norme de evaluare, servind detectării creațiilor literare reușite), poetica modernă rămâne o disciplină pozitiv-descriptivă, „studiind arta literară nu ca un fapt de valoare, ci ca un fapt tehnic, ca un ansamblu de procedee" (Roman Jakobson). Chiar dacă poetica modernă nu este o știință evaluativă, ea nu

este indiferentă față de diferitele aprecieri estetice, față de ierarhiile și clasificările criticii și istoriei literare. Poetica nu ignoră toate aceste elemente furnizate de științele interpretative și evaluative, mai ales că, de cele mai multe ori, ea investighează fapte, procedee literare etc. din spațiul operelor literare canonizate tocmai prin eforturile unor asemenea științe (între care se află și critica și istoria literară).

Poeticile moderne (ramificarea și înmulțirea poeticilor secolului al XX-lea se înscriu în trendul general al înmulțirii științelor) sunt *poetici teoretice*. Privite în ansamblu, poeticile moderne pot fi împărțite în două mari clase: **1)** poetici axate cu preponderență pe specificul *artistico-estetic al creațiilor literare* (poetica fenomenologică, poetica de inspirație psihanalitică, poetica reflectării, estetica receptării și teoriile lecturii) și **2)** poetici fixate cu preponderență pe *aspectele lingvistice ale creațiilor literare* (intră aici toate tipurile de poetică de inspirație lingvistică: poetica formală, poetica structurală, poetica ilocuționară, poetica integrală etc.).

Genurile literare. Soluțiile poeticii (clasice, moderne) și ale teoriei literaturii la problematica genurilor literare

În câmpul științelor literaturii, categoria de *gen literar* a fost, vreme îndelungată, o noțiune importantă în descrierea și clasificarea creațiilor literare, așadar, servind taxinomiile literare, fără a reuși vreodată să le epuizeze, pentru că întotdeauna literatura vie, operele literare care s-au scris au depășit, prin inovații perpetue, taxinomiile consacrate și recunoscute într-un moment sau altul.

Termenul românesc *gen* provine din cuvântul latinesc *genus*, care însemna 'neam, rasă, fel, mod'. În literatură, ca și în logică, genul desemnează o clasă de obiecte sau fenomene care prezintă proprietăți, însușiri, aspecte comune[1]. În limbile europene, cuvântul românesc *gen* nu are termeni echivalenți perfecți. În engleză, ca și în germană, nu se prea poate distinge *genul* de *specia literară*, fiind folosite unul în locul celuilalt. Chiar și în limbile în care există termeni diferiți pentru gen și specie literară, termenii se întrebuințează unul în locul celuilalt, ceea ce indică caracterul relativ al diferențelor semantice receptate de utilizatorii acestor categorii, devenite ușor perimate în perimetrul științelor moderne ale literaturii, dar încă utile și frecvent utilizate în istoria și critica literară, ca și în didactica literară.

---

[1] Cf. *Dicționar de termeni literari*, coordonator Al. Săndulescu, Editura Academiei, București, 1976, p. 184.

Genul literar este, pe de altă parte, o categorie literară utilizată mai ales în spațiul poeticilor clasice, care, după cum se știe, au fost prevalente până în secolul al XIX-lea. Aici, genurile literare cunoscute (*epic, liric și dramatic*, la care se adăugau cele cunoscute încă din Antichitate: *genul didactic* și cel *oratoric/retoric*) sunt definite în cadrul poeticilor normative, fiind reglementate, oarecum legiferate, consecința fiind canonizarea anumitor *forme și modele de literatură* corespunzătoare fiecărui gen, forme și modele considerate demne de a fi urmate. Începând cu secolul al XIX-lea, odată cu apariția și dominanța romantismului – prima etapă a modernizării accentuate a literaturii –, genurile și speciile literare sunt supuse unor repetate și rapide schimbări, ajungându-se nu doar la o (relativă) dizolvare a noțiunilor clasice de gen epic, liric și dramatic, așa cum erau înțelese în epocile clasice (și clasicizante), ci și la imposibilitatea de a integra noile forme de literatură în vechile clase de opere literare numite genuri. Acesta reprezintă unul dintre motivele pentru care unii creatori de literatură și teoreticieni deopotrivă contestă, începând cu această epocă, validitatea oricărei definiții a genurilor literare și, evident, pertinența clasificărilor rezultate din aplicarea criteriilor de gen la operele literare moderne.

În secolul al XX-lea, problematica genurilor literare este în centrul dezbaterii mai multor discipline, în afara celor interesate în mod tradițional, constant, de ele, precum poetica, estetica, istoria și critica literară. De exemplu, în nou-constituita teorie a literaturii, care include o mare parte din problematica poeticii, atât Boris Tomașevski, cât și René Wellek și Austin Warren acordă un spațiu important problematicii genurilor literare. În paralel cu teoria literaturii, și alte științe ale literaturii studiază genurile literare, însă de pe poziția unor platforme teoretice diferite. *Poetica semiotică,*

morfologia literaturii ('studiul formelor literaturii'), *genologia* sau „știință a genurilor literare" (Paul van Tieghem), *poetica* lui Gérard Genette – definită ca „teorie generală a formelor literare" (*Figuri III*), *poetica comparată* (Adrian Marino) și/sau literatura generală și comparată sunt științe (și discipline) care studiază, din diverse unghiuri de interes, genurile literare, păstrând denumirile tradiționale, însă doar după redefinirea ori *contextualizarea* și *recontextualizarea* lor, așa cum procedează Jean-Marie Schaeffer[2]. Nuanțând categoria de gen, alți cercetători[3] reorganizează genurile literare sub alte denumiri, care nu mai au nimic (sau aproape nimic) în comun cu vechea triadă a genurilor literare. O asemenea clasificare tripartită realizează doi cercetători francezi, Claude Pichois și André-Michel Rousseau, autori ai unui reputat manual de literatură comparată, în care se pot identifica următoarele genuri literare:

1. Genul *real*, care corespunde genului istoric, în convergență cu abordarea literaturii din perspectiva istoriei literare; este genul definit istoric și asumat în mod conștient de către cei care creează literatura;
2. Genul *virtual* este genul teoretizat și înțeles ca „model", codificat *de* și *prin* convențiile literare; este genul consacrat și intenționat atât de scriitor,

[2] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* La Seuil, 1989, *apud* Daniel-Henri Pageaux, *Literatură generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, Cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 166 ș.u.

[3] Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *La littérature comparée*, Armand Colin, 1967, *apud* Daniel-Henri Pageaux, *op. cit.*, p. 157 ș.u.

care-l abordează, cât şi de cititor, care-l omologhează (sau nu) în baza aceloraşi criterii definiţionale.

3. Genul *util*, ilustrând un criteriu pragmatic, pseudo-ştiinţific, pentru că se referă la clasificările cărţilor în librărie, pe categorii de gust şi de interes (istorie, beletristică, roman, oratorie, teatru, divertisment etc)[4].

Problematica genurilor literare ocupă un loc important în tematica teoriei literaturii, după cum am mai spus şi după cum era de aşteptat, dat fiind că această disciplină dezvoltată de-a lungul secolului al XX-lea menţine, în primele ei etape de dezvoltare, o strânsă legătură cu poetica clasică şi modernă. Mai precis, atât la Boris Tomaşevski, întemeietorul disciplinei, cât şi la teoreticienii americani René Wellek şi Austin Warren, secvenţe importante din materia noii discipline sunt preluate din poetică. Fără a intra în detaliile care pot fi urmărite prin studierea intensivă a tratatelor *Teoria literaturii. Poetica*, de Boris Tomaşevski şi *Teoria literaturii*, René Wellek şi Austin Warren, se impune o precizare din capul locului. Ca reprezentant al Şcolii formale ruse, cunoscută prin abordarea lingvistică (şi lingvisticizantă) a literaturii, Boris Tomaşevski studiază genurile literare dintr-o perspectivă cvasi-structuralistă, cercetând procedeele, adică acele unităţi constitutive ale literaturii, pe care le-am putea numi microstructuri. Procedeele vizează atât elementele de formă (prozodie, topică, momentele naraţiunii, strategii narative, elemente de construcţie a personajelor etc.), cât şi cele de conţinut (teme, motive, figuri de stil etc.). Tomaşevski susţine, de altfel, că textele literare se diferenţiază între ele prin procedeele utilizate, care, la rândul lor, se grupează

[4] *Ibidem.*

fie după criteriul înrudirii (diferenţiere naturală), fie după destinaţie (vizează acelaşi tip de receptor), fie după origine (când se revendică din aceeaşi tradiţie istorico-literară). Anumite procedee grupate se constituie, după teoreticianul rus, în *indicii ale genului respectiv*, numite de aceea şi *procedee dominante*, supraordonate celorlalte procedee implicate în construcţia operei literare: „Procedeul dominant, conducător, se mai numeşte uneori şi dominantă. Totalitatea dominantelor reprezintă momentul definitoriu al formării genurilor"[5].

Teoretician al poeticii istorice, Boris Tomaşevski, cu mult înaintea cercetătorului francez Jean-Marie Schaeffer, credea că orice clasificare pe genuri istorice, clasificare logică şi descriptivă, trebuie ajustată de una auxiliară, întrucât operele literare nu se pot încadra întotdeauna, fără rest, într-un gen sau altul, mai ales odată cu secolul al XIX-lea: „Delimitarea lor (a genurilor literare, n.n.) este întotdeauna istorică, adică este justificată numai pentru un moment istoric determinat; în afară de asta, delimitarea lor se realizează concomitent după mai multe criterii"[6]. După cum spuneam mai sus, şi cercetătorul francez J.-M. Schaeffer, însă spre sfârşitul aceluiaşi secol XX, vorbeşte despre necesitatea exerciţiilor de *decontextualizare* şi *recontextualizare* a genurilor literare, întrucât, spune el, orice gen literar este unul contextual, putând fi reactivat diferit în lecturile reale, care sunt întotdeauna contextuale.

Analiza şi descrierea genurilor literare în funcţie de procedeele din care sunt constituite îi permit lui Tomaşevski să urmărească *evoluţia, involuţia şi revoluţia unor genuri literare* de-a lungul istoriei. Ceea ce se schimbă cu adevărat în literatură, spune cercetătorul rus, nu

[5] Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica, op. cit.*, p. 287.
[6] *Ibidem*, p. 290.

vizează literatura sau genurile literare în ansamblul proprietăților lor, ci secvențe ale acestora, anumite procedee dominante, care conduc la evoluții și involuții în interiorul genurilor anterioare. Din dezmembrarea unor genuri literare rezultă altele, unele genuri ale literaturii înalte dispar sau pierd poziția centrală pe care o aveau în epocile clasice. Așa, de exemplu, *comedia* s-a segregat în secolul al XVIII-lea în *comedie pură* și *comedie burgheză*. *Tragedia*, reprezentând, alături de epopee, specia privilegiată a literaturii clasice, va fi înlocuită, treptat, în secolul al XIX-lea, cu poemul romantic byronian sau cu drama romantică. În paralel, în decursul aceluiași secol, începe – spune Tomașevski – „canonizarea genurilor inferioare", precum romanul, considerat un gen al literaturii minore până în acest secol, adică până apar marii romancieri francezi, ruși, englezi, germani, care îi vor asigura acestei specii un destin de excepție. Importanța acordată procedeelor în analiza și descrierea literaturii transpare și din definiția dată genurilor literare: „Noțiunea de gen (vizează, spune Tomașevski) o grupare determinată genetic de lucrări literare, unite printr-o comunitate a sistemului de procedee, organizate în jurul procedeelor-indicii dominante"[7].

Meritul lui Tomașevski este de a fi abordat problematica genurilor și speciilor literare dintr-o perspectivă unitară formală (micro-structuralistă, i-am putea zice!), cea a procedeelor, fără a sacrifica heterogenitatea literaturii reale. Clasificările făcute de el în domeniul genului dramatic sau narativ (epic) sunt deosebit de minuțioase. În ceea ce privește romanul, de exemplu, el identifică mai multe subtipuri: de aventuri, istoric, psihologic, satiric și parodic, fantastic, utopic, publicistic, politic etc. În plus, ca toți membrii Școlii formale ruse, el impune, și pe terenul cercetării literare, o viziune realistă asupra devenirii literaturii, pe care o vede și *involuând*, dezmembrându-se (la nivelul procedeelor) și recompunându-se. După cum se știe, viziunea istorică (și istoricistă) asupra literaturii datează din romantism, epocile clasice împărtășind mai degrabă credința în *caracterul anistoric al artei*.

În tratatul de *Teoria literaturii*, René Wellek și Austin Warren înfruntă pozițiile tot mai evident ostile descrierii și clasificării literaturii în genuri literare, considerând genurile nu doar numele unor convenții literare, ci de-a dreptul niște „instituții" (ca Biserica, statul etc.), care organizează și reglementează viața formelor literare. Ca să putem înțelege această poziție apăsat polemică asupra genurilor literare, ar trebui să avem în vedere contextul istoric în care ea s-a formulat. Or, contextul este creat de pozițiile unor esteticieni sau mari critici și istorici literari de la începutul secolului al XX-lea și de mai târziu, care neagă cu totul existența genurilor literare. De exemplu, pentru Friedrich Gundolf (marele exeget al lui Goethe), „genul este o abstracțiune universală, inadecvată creațiilor particulare", iar pentru Benedetto Croce (*Estetica ca știință a expresiei și lingvistică generală*), „fiecare creație este singulară, poeticul este unitar, orice încercare de sistematizare a lui se sprijină pe factori extraliterari". Gândirea logică, conceptuală, care fixează taxinomii, este inadecvată activității estetice și actului contemplării. Opera de artă literară fiind unică, unicitatea ei decurgând din coincidența intuiției cu expresia, poate fi falsificată prin subordonarea la categorii generalizante: „Eroarea începe atunci când din concept vrem să deducem expresia, iar în faptul care se substituie vrem să găsim legile faptului

[7] *Ibidem.*

substituit (...). Această eroare ia numele de *teorie a genurilor artistice şi literare*"[8].

Pe o poziţie mai echilibrată, situată la egală distanţă de poziţia lui B. Croce, ca şi de cea a teoreticienilor literari americani René Wellek şi Austin Warren, se situează poeticianul Tzvetan Todorov, potrivit căruia „genul se defineşte drept conjugarea mai multor proprietăţi ale discursului literar, judecate importante pentru operele în care le întâlnim; presupunând întotdeauna că facem abstracţie de diferite trăsături divergente considerate puţin importante, în favoarea altor trăsături, care rămân identice şi sunt dominante în structura operei. Dacă abstracţia este egală cu zero, fiecare operă reprezintă un gen particular"[9].

Revenind la concepţia teoreticienilor americani din tratatul cunoscut, dincolo de ideea (azi, un pic exagerată) a asimilării genurilor literare cu nişte „instituţii", se regăsesc idei întru totul acceptabile, cum ar fi, de exemplu, ideea că teoria genurilor literare reprezintă un principiu de ordine, că ea ajută la clasificarea creaţiilor literare, furnizând taxinomii utile istoriei şi criticii literare, care altfel ar trebui să se mulţumească doar cu criteriile exterioare (istorice, geografice, larg culturale) ale literaturii. Vizând *chestiuni de organizare şi de structură internă a operelor literare*, genurile literare generează, în concepţia lor, nişte criterii de analiză imanentistă a literaturii, implicând atât latura configurativ-internă a operelor literare, cât şi pe cea formală (ţinând de organizarea materialului lingvistic)[10]. Astfel, după cercetătorii americani,

8 Benedetto Croce, *Estetica ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală, apud Dicţionar de termeni literari, op. cit.* p. 186.
9 Tzvetan Todorov, *Poétique, apud Dicţionarul de termeni literari, op. cit.*, p. 184.
10 René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, p. 300.

„genul trebuie conceput ca o grupare de opere literare bazată, teoretic, atât pe *forma externă* (metrul sau structura specifică), cât şi pe *latura internă* (atitudine, ton, scopul în general, subiectul şi publicul cărora ele se adresează)"[11].

Pe de altă parte, Wellek şi Warren consideră genurile literare nişte „categorii istorice", definite într-un fel de poeticile clasice (care le şi reglementează, fiind poetici *normative*) şi în alt mod de teoriile moderne, care sunt obligate să ţină cont nu doar de amestecul genurilor literare, ci şi de ştergerea graniţelor dintre ele. Potrivit teoreticienilor americani, începând din secolul al XVIII-lea, se produc mutaţii mari în interiorul genurilor literare, însă acestea nu se compară cu ceea ce va fi ulterior, în intervalul de timp 1840-1940, interval considerat a fi „cea mai anormală perioadă a literaturii"[12].

Dacă poeticile clasice disting între *genurile înalte* şi *genurile umile*, recunoscând chiar un *gen mediocru*, şi pledează pentru *puritatea* genurilor (neamestecul lor), poeticile moderne, care sunt *ne-normative*, doar simplu *descriptive*, după cum spun teoreticienii americani[13], tratează cu totul altfel problematica genurilor literare. De exemplu, ele nu limitează numărul genurilor posibile, nu impun (prescriu) reguli de compoziţie a diferitelor genuri şi nu mai sunt interesate de puritatea genurilor, ci se străduiesc să examineze complexitatea sau bogăţia genurilor utilizate[14].

Teoreticienii americani consideră că, pentru a mai putea vorbi de genuri literare în literatura modernă, ar trebui să pornim de la ceea ce cercetătorii francezi nu-

11 *Ibidem*, p. 306.
12 *Ibidem*, p. 307.
13 *Ibidem*, p. 309.
14 *Ibidem*, p. 311.

mesc *modele literare* specifice unor genuri literare. Dacă există specia literară numită *roman*, nu e mai puțin adevărat că, în interiorul acesteia, putem vorbi cu deplină legitimitate de existența mai multor modele, cunoscute îndeobște și omologate ca atare în cercetarea literară, nu doar în istoria literară, precum: romanul *balzacian*, romanul *proustian*, romanul *dostoievskian*, romanul *kafkian* etc. Tot așa, în genul dramatic modern, recunoaștem un *teatru al absurdului*, dar și un *teatru existențialist* etc. În genul liric, nimeni nu pune la îndoială specificul *poeziei ermetice* a lui Mallarmé sau Hlebnikov, dar nici modelul *liricii elegiace* și *filosofice* consacrat de Rainer Maria Rilke. Cu alte cuvinte, nu doar în interiorul aceluiași gen literar, ci chiar și în interiorul aceleiași specii (roman, elegie, dramă) apar modele ireductibile de creativitate, care nu pot fi trecute cu vederea.

La finalul capitolului *Genurile literare* din cartea *Teoria literaturii*, Wellek și Warren admit importanța utilizării categoriei genurilor literare în istoria și critica literară, considerând însă că fondul filosofic al chestiunii genurilor rămâne acela al *naturii universaliilor* din literatură, ilustrat sau nu și de clasele de opere literare care se grupează în genuri[15].

Un pas mai departe în dezbaterea genurilor literare i se datorează științei moderne a poeticii, care, prin Gérard Genette, de exemplu, reformulează întreaga problematică. În cartea sa *Introducere în arhitext. Ficțiune și*

[15] Unii autori de cărți de teoria literaturii continuă să aloce spații mari dezbaterii genurilor literare. Cf. Gabriela Duda, cap. *Genurile literare*, în *Introducere în teoria literaturii*, ediția a II-a, București, Editura All Educational, 2006, pp. 149-206.

dicțiune[16], poeticianul francez reface istoria dezbaterii problemei genurilor literare de la Platon și Aristotel până în secolul al XX-lea[17].

Teza centrală a poeticianului francez este că la baza cunoscutei teorii tripartite a genurilor literare se află înțelegerea greșită, voit greșită sau involuntar greșită, a *Poeticii* lui Aristotel, în care nu puțini cred că se află rădăcinile împărțirii genurilor literare în *epic*, *liric* și *dramatic*. De fapt, susține Genette, în *Poetica*, filosoful grec nu vorbește decât despre epopee (genul epic), tragedie și comedie (genul dramatic), dar nu și despre genul liric, pe care unii l-au dedus din ditirambi, despre care se face de asemenea vorbire în scrierea filosofului grec, dar despre care nu avem suficiente informații, ca să îi putem plasa în genul liric, fiind, ca și poezia nomilor (pomenită în *Poetica*), asociați cu spectacolul tragic. Cum textele ditirambice nu ni s-au transmis, nu avem decât să preluăm înțelegerea lui Aristotel despre ditirambi, pe care filosoful îi vedea ca origine a tragediei, caz în care ei s-ar grupa mai curând cu genul dramatic decât cu genul liric. În calitate de „izvor al tragediei", spune Gérard Genette, ditirambii trebuie să fi fost ceva de ordinul *imitației pure* (specifică dramaticului), și nu ceva de ordinul *imitației mixte* (precum epopeea). La Aristotel, ca și la Platon, subliniază poeticianul francez,

[16] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere și prefață de Ion Pop, București, Editura Univers, 1994.

[17] Evident, Gérard Genette nu este singurul poetician interesat de problematica genurilor literare. Există cercetători, și români printre ei, care consacră studii ample acestei teme, forjând chiar un tip de poetică specializată în această problematică. Cf. Florica Bodiștean, *Poetica genurilor literare*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Iași, Institutul European, 2009.

criteriul de diferențiere între genurile literare este *mimesis*-ul, tipul de *mimesis* (*imitație*), nu aspectele de ordin formal.

Lirica exista, desigur, şi pe vremea lui Platon şi a lui Aristotel, ca şi mai târziu, însă poeticile clasice nu o iau în considerare, pentru simplul motiv că ea era o artă non-reprezentativă, *non-mimetică*. G. Genette, în interiorul poeticii textualiste pe care o fundamentează, ignoră împărțirea literaturii după criteriul genurilor literare, alegând să departajeze, în spațiul *litera(tu)rității* – noul obiect de studiu al poeticii moderne este litera(tu)ritatea, nu literatura! – două subtipuri ale acesteia: *ficțiunea* şi *dicțiunea*. Epicul şi dramaticul intră în domeniul *ficțiunii*, pe când poezia face parte din cel de-al doilea tip de literaturitate: *dicțiunea*. Evident că au fost unii care au considerat că şi poezia imită nu acțiuni, ca tragedia şi epopeea, ci sentimente. „Soluția" aceasta de integrare a liricii bazate pe imitația sentimentelor în cadrul triadei genurilor literare s-a lovit însă de opoziția celor care consideră că, dacă poezia ar imita sentimente, atunci acestea nu pot fi decât false, contrafăcute, ceea ce ar impieta asupra succesului ei.

Potrivit lui Gérard Genette, recuperarea genului liric în teoria celor trei genuri literare datează de la Batteux, abate din secolul XVIII, cel dintâi care include lirica sacră în sfera creației pure: „pură expresie, *adevărata poezie fără imitație* nu se află decât în cânturile sacre. Cel care le dicta era Dumnezeu însuşi, iar «Dumnezeu nu are nevoie să imite, el creează»"[18].

În perioada romantismului, crede Gérard Genette, *s-a fixat cu adevărat cunoscuta triadă a genurilor literare: liric, epic şi dramatic*, cu precizarea că atunci s-au purtat cele mai intense dezbateri cu privire la ierarhizarea lor

[18] Apud Gérard Genette, *op. cit.* p. 42.

după diferite criterii: cronologic (care gen literar a apărut mai întâi), calitativ (care ar deține preeminența estetică) etc., lucruri care nu au interesat până atunci.

Filosoful romantic german Friedrich Schlegel (1797), de exemplu, considera că la baza apariției genurilor literare nu ar sta niciun gen anume, ci „o stare sincretică originară", iar clasificarea tripartită ar fi justificată prin aceea că „forma lirică este subiectivă, cea dramatică este obiectivă, cea epică fiind subiectiv-obiectivă"[19].

Friedrich Hölderlin, poet romantic german extrem de apreciat în țara sa şi nu doar de către contemporani, asocia genurile literare cu realități diferite: liricul cu sentimentul, epicul cu voința, iar dramaticul cu intuiția intelectuală: „Poemul liric – ideal după aparență, este naiv prin semnificația sa – este o metaforă continuă a unui sentiment unic. Poemul epic este ... eroic prin semnificația sa. Este metafora unei mari voințe. Poemul tragic, eroic după aparențe, este ideal prin semnificație. Este metafora unei mari intuiții intelectuale"[20].

Hegel, filosof german care s-a bucurat de o mare influență în epoca romantică (şi mult dincolo de aceasta), considera că la început a fost *poezia epică*, forma aurorală a „conştiinței naive a unui popor", după care a apărut *poezia lirică* (odată cu separarea eului individual de întregul substanțial al națiunii), urmată de *poezia dramatică*, o sinteză a celorlalte două[21].

Friedrich Schelling, unul dintre cei mai proeminenți filosofi romantici ai artei, ierarhiza în mod diferit față de Hegel, contemporanul său, genurile literare, atât din punct de vedere cronologic, cât şi din perspectiva raportului subiectiv-obiectiv reflectat în artă, un criteriu

[19] *Ibidem*, p. 47.
[20] *Ibidem*, p. 49.
[21] *Ibidem*, p. 50.

definițional extrem de important pentru romantici. Astfel, arta începe, pentru Schelling, cu *subiectivitatea lirică*, după care se înalță la *obiectivitatea epică*, atingând sinteza prin *dramă*[22]. Demn de reținut este că tocmai această viziune din urmă, cea a lui Schelling, se va impune în secolul al XX-lea, când aproape se pierde din vedere cine a fost cel care a gândit-o. Într-adevăr, pentru cei din secolul al XX-lea, a devenit un loc comun ideea că, la începuturi, a fost genul liric, că scrierile din domeniul liric sunt prin excelență expresia subiectivității (individualizarea prin expresie atingând supremul prag în creația genială), după cum genul epic este asociat cu domeniul reflectării obiective a realității, genul dramatic – descris ca un amestec al primelor două genuri, nu putea decât să succeadă genului liric și celui epic.

În realitate, susține Gérard Genette, nimeni nu poate spune cu precizie care dintre genurile literare a apărut mai întâi. Cât despre principiile filosofico-poetice care stau la baza definirii lor, acestea au fost extrem de importante în secolul al XIX-lea, secolul filosofiei artei și al consolidării esteticii ca disciplină distinctă. Nu și mai târziu.

În pofida unor vulnerabilități prezente în toate aceste clasificări, care uneori par a se îndepărta de realitatea literară, pentru a corespunde schemelor gândirii celor care le elaborau, diferitelor taxinomii ale genurilor literare din romantism nu li se poate nega „o incontestabilă funcție euristică", susține poeticianul francez[23].

Și după romantism s-a dezbătut problematica genurilor literare, chiar dacă dezbaterea nu a mai intrat decât incidental în atenția marilor filosofi (vezi cazul mai sus amintit al lui Benedetto Croce). Genurile literare

[22] *Ibidem.*
[23] *Ibidem*, p. 52.

constituie, acum, o temă de cercetare pentru teoreticienii/cercetătorii specializați ai literaturii și ai culturii, precum poeticienii din diferite școli de poetică (formală, structurală, genologie etc.). În noile domenii ale cercetării lor, nu se mai se regăsesc decât parțial sau deloc vechile denumiri. Așa, de exemplu, o poeticiană de referință, precum Käte Hamburger, reduce vechea triadă a genurilor literare la doi termeni: *liricul* (care include, pe lângă vechiul gen liric, toată literatura subiectivă, în care intră memorialistica, diaristica, autobiografia etc.) și *ficțiunea* (în care se regăsesc vechile genuri epic și dramatic, dar și poezia narativă).

Mai mult decât atât, în poetica modernă se operează cu alți termeni atunci când este definit și circumscris obiectul de studiu al științelor literaturii. În locul termenilor de *gen și specie literară*, cunoscuți și consacrați de istoria și critica literară, ca și de filosofia artei ori de estetica și poetica clasică, se lansează alții noi, care devin concepte operaționale ale noilor științe ale literaturii. În special, în anumite tipuri de poetică de factură lingvistică, termenii consacrați de critica și istoria literară (ca și de poetica clasică), precum *literatură, operă literară, genuri și specii literare,* tind să fie absorbiți și substituiți de noii termeni ai poeticii formale ori de cei ai poeticii structurale, precum *literaturitate* (cu întreaga ei tipologie), *text* și *textualitate* (cu toate derivațiile posibile: *arhitext, paratext, context, metatext, intertext* etc.), pe care îi vom prezenta, succint, în paginile care urmează.

Literatura definită ca *literaturitate, text şi textualitate*

Litera(tu)ritatea – *obiectul de studiu al poeticii moderne (Roman Jakobson, Gérard Genette)*

Ca în atâtea alte cazuri specifice ştiinţelor moderne ale literaturii, am putea spune şi aici că lexemul *literaturitate* nu este foarte vechi, iar realitatea pe care acesta o desemnează îi preexistă. Ceea ce exprimă termenul *literaturitate* (dacă luăm în discuţie originea rusească a cuvântului, *literaturnost*) sau *literaritate* (dacă îl preluăm pe filiera franceză, *littérarité*, echivalentul francez fiind împrumutat tot din rusă[1]) este sinonim, nu identic, cu expresiile mai vechi, precum *specificul literar, esenţa literaturii, literarul* sau *ceea ce îi este propriu literaturii* etc. Venind din contextul Şcolii formale ruse, *literaturitatea* este un termen nou, întrebuinţat pentru ceea ce alţii numesc *specificul literar,* înţeles ca *esenţă a literaturii* (în unele cazuri, chiar ca *esenţă a poeziei*).

După cum au remarcat mai mulţi teoreticieni literari, esenţa literaturii numită *litera(tu)ritate* s-a tradus fie în termeni generali estetici (însemnând 'specificul literar-artistic' al textelor propriu-zis literare), fie – cel mai adesea – în termenii lingvisticii formale sau structurale (când vizată era mai ales *expresivitatea verbală* sau „funcţia poetică", în termenii lui Roman Jakobson) sau în termenii semioticii (literatura ca sistem de

[1] Cf. Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune, op. cit.*

comunicare) ori ai antropologiei (literatura – creație artistică și *creație de sine* a omului).

Literaturitatea este un concept cardinal al noilor științe ale literaturii, mai precis, al poeticii moderne, ale cărei începuturi datează din deceniile 2-3 ale secolului al XX-lea, fiind legate în special de Școala formală rusă (comunitate științifică din Rusia, formată din lingviști, cercetători literari, poeticieni, dar și poeți și prozatori, etnologi sau folcloriști). Poetica modernă, în parte suprapusă teoriei literaturii (cel puțin așa le concepe un important reprezentant al Școlii formale ruse, Boris Tomașevski[2]), nu mai studiază – precum poetica clasică – *literatura* în ansamblu, înțeleasă ca suma tuturor operelor literare, ci *specificul literar*, adică acele însușiri, proprietăți, calități etc. ale unui text care fac din el un text literar. În termenii lui Roman Jakobson, important reprezentant al Școlii formale ruse (prima vârstă a poeticii moderne), *literaturitatea* (*literaturnost*) este adevăratul obiect al poeticii moderne. Într-un articol din 1919, Jakobson declara: „Obiectul științei literare nu este literatura, ci literaritatea (*literaturnost*), adică ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară"[3].

Cu alte cuvinte, *literaritatea* este echivalentul specificității literare a unui text dat, respectiv, totalitatea

2 Boris Tomașevski poate fi citat atât pentru începuturile poeticii moderne, cât și pentru începuturile teoriei literaturii, una dintre cărțile sale, publicată în 1925, având ca titlu numele ambelor discipline. Cf. B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica.*

3 R. Jakobson, *La Nouvelle poésie russe* (1919), în *Questions de poétique,* trad. fr., *Paris, Seuil, apud* Antoine Compagnon, *Demonul teoriei, op. cit.* p. 44. Cf. și Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 257.

particularităților conținutului și/sau ale formei textelor care fac dintr-un text oarecare un text literar. În acest sens descrisă, *literaritatea* depășește literatura, pentru că – se știe! – există texte cu însușiri literare și dincolo de operele literare. Textele publicitare, uneori chiar discursurile publice, dar și scrierile memorialistice (jurnale intime, memorii, scrisori), unele texte istorice sau filosofice conțin, de multe ori, elemente de expresivitate verbală. Unele dintre acestea (memoriile, genul epistolar, jurnalele personale) sunt plasate în zona *literaturii de graniță,* însă nici acestea, nici textele publicistice sau cele aparținând sferei discursurilor umaniste nu pot fi asociate cu vreo intenționalitate artistică și nu fac parte din literatura propriu-zisă.

Privind din alt unghi lucrurile, putem spune că *litera(tu)ritatea* nu este o realitate în sine, pură și omogenă, depinzând de *calitatea și educația* stilistică, artistică, lingvistică a receptorilor. În plus, se poate spune că există mai multe grade de literaritate și mai multe forme sau niveluri la care ea se manifestă.

Nu toți cercetătorii au agreat termenul *literaturitate* ca termen esențial al definiției literaturii. Una dintre obiecțiile formulate împotriva utilizării lui a fost aceea că termenul s-ar referi la un singur aspect al literaturii, aspectul formal, *înfățișarea* sau *forma* limbajului, ambele foarte importante în poezie (în cea modernă, cu deosebire). Numai că *înfățișarea* limbajului, caracterul lui marcat stilistic sunt la fel de importante și în limbajul publicitar, în special în limbajul reclamelor, pe care nu-l confundă nimeni cu literatura (nici nu poate fi redus la esența sa literară, fiind vorba de un fenomen semiotic sincretic), deși acesta trăiește (parazitar uneori) și pe seama literaturii. În plus, se știe că există, în proză în mod deosebit, scriitori precum Albert Camus, Ernest Hemingway, Camil Petrescu ș.a., care practică „o scriitură

albă"[4], o „scriitură de grad zero" (Roland Barthes), la care gradul de literaritate (definită în termenii purei arte verbale) ar fi unul destul de mic, însă acest lucru nu înseamnă nici pe departe că scrierile lor ar fi mai puțin literare sau că nu ar face parte din literatura beletristică.

Pentru a corija unele dintre inconvenientele definirii literaturii prin *litera(tu)ritatea* înțeleasă nediferențiat (adică atât sub aspectul conținutului, cât și sub cel al formei), poeticianul francez Gérard Genette[5], care se revendică explicit de la Școala formală rusă și de la Roman Jakobson cu deosebire, reformulează întreaga problematică a fenomenului, stabilind *grade de literaritate* în funcție de *regimurile de funcționare,* de *modurile de concretizare,* precum și de *criteriile prin care se identifică* aceasta.

În lucrarea *Ficțiune și dicțiune*[6], din 1991, poeticianul francez pornește de la definiția dată de Roman Jakobson *litera(tu)rității* (redusă la „aspectul estetic al literaturii"[7]), identificând două regimuri ale acesteia: *regimul constitutiv* – care vizează literatura propriu-zisă, recunoscută în mod tradițional ca literatură beletristică – și *regimul condițional,* în care plasează textele născute în afara oricărei intenționalități estetice, dar care, prin anumite însușiri, de obicei stilistice, sunt receptate ca texte cu virtuți literare. Aici intră textele din așa-numita literatură de graniță, dar și unele dintre textele din sfera scrierilor istorice, filosofice, discursurilor publice etc.

Textele aparținând *regimului constitutiv al literarității* se caracterizează printr-o intenționalitate artistică

4 Cf. și Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 47.
5 Cf. Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune.*
6 *Ibidem*, p. 85 ș.u.
7 *Ibidem*, p. 86.

evidentă, printr-un sistem de convenții literare (specifice genurilor sau speciilor literare în perimetrul cărora se înscriu), ca și prin tradițiile literare pe care le ilustrează sau de la care se revendică. În opoziție cu textele aparținând *literarității constitutive,* textele ilustrând *literaritatea condițională* nu sunt gândite/ concepute, la origine, ca texte literare. Însușirile lor literare sunt remarcate la receptare. Evident, e nevoie de un receptor cultivat, cu un dezvoltat simț al limbii și cu cunoștințe de stil, capabil să remarce trăsăturile unui text ne-literar la origine, însă bine scris, cu multiple valențe expresive. Cu alte cuvinte, acest tip de literaritate este *condiționată* de *calitatea* receptării, fiind o literaritate „cu originea într-o apreciere estetică subiectivă, mereu revocabilă" (G. Genette), de unde și numele său de *literaritate condițională.*

Modurile de concretizare a literarității ar fi *două,* după poeticianul francez. Unul este *ficțiunea,* specifică așa-numitei literaturi cu temă (speciile genului epic, dar și mare parte din genul dramatic), iar cel de-al doilea este *dicțiunea,* reprezentată în special de lirică, de literatura non-ficțională în ansamblul său, dar cu proprietăți formale evidențiate, vizând textele literare cele mai marcate din punct de vedere stilistic sau expresiv.

Criteriile de identificare a literarității sunt de asemenea în număr de *două,* după G. Genette. Unul este *criteriul tematic,* care funcționează în spațiul literarității constitutive, la nivelul ficțiunii, al operelor narative cu deosebire. Cel de-al doilea criteriu este cel *rematic* și vizează forma operei literare, adică tot ceea ce ține de înfățișarea acesteia, aspectele stilistico-retorice ale textelor.

Literatura ca text, arhitext, intertext, paratext, metatext, context. *Tipuri (şi subtipuri) de textualitate*: arhitextualitate, intertextualitate, metatextualitate, paratextualitate, contextualitate

Când literatura devine *text*, iar rezultatul funcționării textelor literare îl numim *textualitate*, se dezvoltă o întreagă terminologie aferentă, indicând tipuri şi subtipuri de *textualitate* ori de *transtextualitate*, cum o va numi G. Genette, cu sau fără dreptate.

În încercarea de a ieşi de sub dominația istoriei şi criticii literare, dar şi a poeticii istorice, ştiințe ale literaturii care operează cu conceptele de *moduri, genuri şi specii literare*, în condițiile în care distincțiile dintre genurile şi speciile literare au devenit tot mai greu de delimitat (iar acest lucru se întâmplă din romantism încoace), *poeticile de inspirație lingvistică* (structuralistă) şi-au redefinit obiectul lor de studiu. Domeniul lor de cercetare nu mai este *poezia* sau *literatura* în ansamblul lor, ca în poeticile clasice, nici opera de artă literară, precum în poeticile de inspirație fenomenologică, ci *literaturitatea, textul, limbajul poetic* etc., împreună cu toate determinațiile lor. Alegerea noilor obiecte de studiu a fost inspirată de dezvoltarea lingvisticii, mai cu seamă a ştiințelor discursului, inspirate la rândul lor de semiotică şi de structuralism.

Dincolo de impresia de inflație terminologică, de altfel specifică poeticilor moderne de factură structuralistă, noua constelație de termeni creată de termenii cardinali *text* (*arhitext, intertext, paratext, metatext, context*) şi *textualitate* (cu subtipurile ei: *intertextualitate, paratextualitate, metatextualitate, contextualitate*) indică un alt mod de abordare a literaturii. Un mod care se

revendică din (re)definirea literaturii ca discurs sau ca practică discursivă, viziune în care nu doar nimbul de mister al artei literare este umbrit, ci şi posibilitatea experienței estetice aferente întâlnirii cu opera de artă literară. Câştigul adus de această perspectivă este mai degrabă unul tehnic. Textul înțeles ca *rețea* ori ca *țesătură de relații* (etimologic, cuvântul *text* înseamnă 'rețea', 'țesătură') oferă din start un indice mai mare de omogenitate faptelor cercetate. Omogenitatea câmpului de fapte studiate (textele literare în ansamblul lor) favorizează metodele pozitiviste de studiu, crescând gradul de satisfacție al cercetătorilor însetați de precizie şi predictibilitate acolo unde inefabilul şi non-predictibilul artei literare nu pot oferi garanția unor asemenea satisfacții.

Intertextualitatea aparține metaliteraturii, rezultând din procedeele metaliterare precum parafraza, adaptarea, prelucrarea, parodia şi pastişa, plagiatul (ultimul, definit ca fiind citatul străin nerecunoscut ori neatribuit autorului de drept) etc. Termenul *intertextualitate* ca atare a apărut destul de recent, însă realitatea pe care acesta o descrie este veche de când lumea. Primul poetician care are intuiția realității denumite ulterior *intertextualitate* este teoreticianul rus Mihail Bahtin, cel care într-un studiu de referință pentru poetica modernă, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, din 1929[8], va vorbi despre *intersubiectivitatea, dialogismul* şi *polifonia* romanelor dostoievskiene, respectiv, despre raportările unor universuri de gândire la altele, tehnică utilizată de prozatorul rus în toate marile sale romane. Ulterior, în 1969, Julia Kristeva[9] va utiliza termenul de *intertextua-*

[8] Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

[9] Poeticiană de origine bulgară, născută în 1941, stabilită ulterior în Franța, apoi în S.U.A.

litate pentru termenii lui Bahtin de *intersubiectivitate, dialogism* şi *polifonie* (de la care se revendică în mod explicit), în lucrarea *Cercetări pentru o semanaliză.*[10]

Sintetizând, *intertextualitatea* este un termen modern utilizat pentru o realitate eternă, desemnând – în sens larg – *literatura care se face din literatură* şi *prin literatură.* Evident, raportarea literaturii la literatură se face în multiple feluri: în mod critic, mimetic (epigonic) sau pseudo-mimetic, ironic, parodic, tendenţios etc. Pentru Mihail Bahtin, *dialogismul* (o variantă sinonimică a intertextualităţii) şi polifonia vocilor din romanele dostoievskiene ilustrează un fenomen specific operelor literare constând în relaţionarea unui (unor) enunţ(uri) cu alte enunţuri. Pentru poeticianul rus, posibilitatea unui enunţ de a trimite la alt enunţ este o caracteristică fundamentală a oricărui discurs literar. În romane, mai mult decât în alte opere literare, „iau cuvântul", îşi spun propriile lor „partituri", toate categoriile şi mediile sociale, iar „limbajele" lor specifice se încrucişează în universul romanesc, creând impresia de polifonie. Ca şi opera lui Cervantes, opera literară a lui Dostoievski este intens dialogică (polifonică), întrucât enunţurile ei constitutive (concretizate în marile teme şi dezbateri filosofice, religioase, morale etc., ideile sau teoriile promovate, aproape întotdeauna într-un regim de urgenţă, de mai toate personajele romanelor, provenind din toate mediile sociale) trimit unele la altele. Unele enunţuri, precum tema libertăţii, tema iubirii aproapelui, cea a revoluţiei sociale, sunt recurenţe ale operei, apărând în mai toate scrierile dostoievskiene. Altele, precum unele doctrine filosofice, religioase, sociale, morale etc., trimit la opere aparţinând altor gânditori sau scriitori.

[10] Julia Kristeva, *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse,* Paris, Edition du Seuil, 1969.

Conform viziunii Juliei Kristeva, Mihail Bahtin este cel care a descoperit fenomenul intertextualităţii, el l-a introdus în teoria literară, chiar dacă nu l-a denumit cu acest termen, el a remarcat că „orice text se construieşte ca un mozaic de citate, orice text este absorbţie şi transformare a altui text". Julia Kristeva a înlocuit noţiunea de *intersubiectivitate* (utilizată de Bahtin, n.n.) cu cea de *intertextualitate.* Orice cuvânt (discurs) se defineşte, consideră Kristeva, într-un „spaţiu textual", constituit din subiectul scriiturii, destinatarul ei şi corpusul de texte anterioare sau sincronice. Relaţiile dintre toate aceste dimensiuni ale textului creează intertextualitatea, un tip special de *spaţialitate a textului.*

Pentru Roland Barthes, „orice text este un intertext: la niveluri variabile şi în forme mai mult sau mai puţin recognoscibile, sunt prezente în el alte texte, de la textele culturii anterioare la textele culturii înconjurătoare. Orice text este o ţesătură de citate revolute/ trecute". Ţin de sfera intertextualităţii, declară poeticianul francez, diferite elemente ale textelor: de la unele expresii lingvistice ori modele ritmice, până la unele secvenţe specifice unor limbaje sociale: „Intertextualitatea, condiţie a oricărui text, de oricare fel ar fi, nu se reduce, desigur, la o chestiune de surse ori de influenţe: intertextul este un câmp general de formule anonime a căror origine este rareori reperabilă, de citări inconştiente sau mecanice, date fără ghilimele. Din punct de vedere epistemologic, conceptul de intertext este cel care aduce în teoria textului volumul socialităţii: tot ceea ce este limbaj anterior şi contemporan care vine în text, nu neapărat pe calea unei filiaţii vizibile, a unei imitaţii voluntare, ci mai degrabă pe cea a unei diseminări –

imagine care conferă textului un statut nu de reproducere (de texte), cât acela al unei productivități"[11].

Gérard Genette crede că obiectul poeticii nu este *textul* („considerat în singularitatea lui", acesta reprezintă domeniul criticii literare), ci *arhitextul* sau mai bine zis *arhitextualitatea textului*, adică „ansamblul categoriilor generale sau transcendente – tipuri de discurs, modurile enunțării, genurile literare etc. – de la care se revendică fiecare text în parte"[12]. În acelaşi timp, el afirmă că şi mai potrivit ca obiect al poeticii este *transtextualitatea*, numită şi „transcendența textuală a textului", adică „tot ceea ce pune textul în relație, manifestă sau secretă, cu alte texte"[13]. Transtextualitatea include şi depăşeşte, evident, arhitextualitatea. Poeticianul francez crede, în lucrarea *Palimpsestes* (din 1982), dar şi în *Introducere în ahitext* (apărută în limba franceză în anul 1979), că toate tipurile de textualitate sunt doar nişte specificări ale transtextualității, ultima fiind un fel de „transcendență textuală", de la care se revendică toate celelalte tipuri. În *Introducere în arhitext*, Genette spune explicit: „Textul (nu) mă interesează (decât) prin *transcendența* sa *textuală*, adică prin tot ceea ce îl pune în legătură, fățişă sau ascunsă, cu alte texte. Eu numesc asta *transtextualitate*, şi înglobez în ea *intertextualitatea* în sensul strict (şi «clasic», de la Julia Kristeva încoace), adică prezența literală (mai mult sau mai puțin literală, integrală sau nu) a unui text în altul: citatul, adică convocarea explicită a unui text în acelaşi timp prezentat şi distanțat prin ghilimele, este exemplul cel

11 Roland Barthes, „Théorie du Texte", în *Encyclopaedia Universalis*, 1973.

12 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 7.

13 *Ibidem*.

mai evident al acestei funcțiuni, care mai comportă multe altele..."[14]. Celelalte forme de concretizare a transtextualității sunt: *metatextualitatea, paratextualitatea, arhitextualitatea* (numită şi *arhitextură*).

Foarte aproape de *transtextualitate* se află *arhitextualitatea*, prin care el defineşte relația dintre *textul* şi *arhitextul* său. Cel din urmă, arhitextul, reprezintă un fel de „arheu" al textului, prototipul, esența, forma primordială a textului. De exemplu, textul unui sonet concret se află în relații de includere în arhitextul care este forma de poezie fixă numită *sonet*. În general, codificările şi determinările de gen, de formă, de mod (dramatic, comic, tragic, burlesc etc.) se definesc în spațiul ori domeniul *arhitextualității*. Noi recunoaştem un roman, o poezie lirică, un pasaj comic pe baza cunoştințelor de specialitate cu privire la respectivele specii sau moduri literare, care sunt tot atâtea cunoştințe despre arhitextele respectivelor texte.

În concluzie, ideea poeticianului francez G. Genette este că, de fapt, noi nu citim niciodată simple texte, ci texte plus *arhitexte, contexte, paratexte, intertexte, metatexte*[15]. Practic, prin această viziune asupra textului sau a textualității, asistăm la depăşirea imanentismului specific poeticilor de inspirație structuralistă (cele care mizau pe închiderea textului în el însuşi, cercetând doar sensurile din textul propriu-zis, punând între paranteze ori ignorând relațiile dintre text şi autor, text-societate, text-cod supraindividual etc.).

Între toate aceste dimensiuni ale textualității, mai importante sunt *intertextualitatea* şi *arhitextualitatea*. Prima, cercetată de mai mulți poeticieni (după cum s-a putut vedea mai sus), este şi cea mai cunoscută, poate

14 G. Genette, *Introducere în arhitext*, *op. cit.*, pp. 81-82.

15 *Ibidem*, p. 84.

şi pentru că vizează, practic, aproape toate transformările de texte, precum şi strategiile sau procedeele metaliterare aferente: citatul (plagiatul, caz penal de citat neatribuit corect), parafraza, adaptarea, prelucrarea, parodia şi pastişa.

Din raţiuni didactice, unii vorbesc de existenţa a trei tipuri de *intertextualitate*: *internă* (numită şi *intra-* sau *autotextualitate*), *propriu-zisă* şi *externă*. *Intertextualitatea internă* vizează interrelaţionarea enunţurilor, a elementelor care constituie textul: refrenele, motivele, alte tipuri de recurenţe textuale (repetiţii, simboluri etc.).

Intertextualitatea propriu-zisă se referă la elementele prin care diversele texte literare (aparţinând aceluiaşi scriitor sau unor scriitori diferiţi) sunt puse în legătură unele cu altele. Aceste elemente pot fi reprezentate de personajele de legătură din diferitele romane ale lui William Faulkner sau cele din romanele lui Marin Preda, dar şi temele, motivele literare, precum şi citatele, parafrazele, adaptările, pastişele, parodiile ori alte construcţii textuale care trec de la un scriitor la altul.

În fine, *intertextualitatea externă* ar fi constituită de toate tipurile de relaţionare a textelor literare cu cele neliterare (cf. citatele sau parabolele biblice din textele literare, tezele filosofice sau morale, ideile sau credinţele religioase din diverse opere literare etc.).

Metatextualitatea desemnează relaţia de comentariu a unui text *în* şi *prin* alt text sau relaţiile de comentariu care leagă textele între ele. Metatextelele cele mai utilizate sunt notele de subsol sau de final. Conţinutul comentariilor diferă de la caz la caz, fiind în directă asociere cu tipul de texte implicate şi cu interesele de comunicare sau de organizare a mesajului şi a conţinutului textului.

Paratextul reprezintă ansamblul de elemente, indicii, enunţuri care înconjoară un text, precum: titlul,

subtitlul, prefaţa, postfaţa, dedicaţia autorului etc. Paratextul reprezintă modul în care se înfăţişează un text în lume. Există, după unii, două tipuri de paratext: 1. cel *auctorial* (paratextul autorului), format din numele autorului, dedicaţii, notele personale şi 2. *paratextul editorial*, creat de editură, care include poziţia în catalogul editurii, copyright-ul, copertă şi supracopertă etc.

Paratextul poate include, de obicei, sub formă de subtitluri (*manual, ghid, roman, nuvelă* etc.), indicaţii de utilizare a cărţii, precum şi informaţii privitoare la conţinutul sau specificul ei („pentru copii", „pentru începători" etc.) sau cu privire la succesul de care s-a bucurat (locul cărţii în topuri, calitatea de bestseller etc.). În ultimele decenii, paratextul şi paratextualitatea au început să fie intens studiate, mai ales din raţiuni practice, comerciale, dar şi din raţiuni poetico-hermeneutice[16], dat fiind că unele elemente de paratext reflectă (în mod direct sau oblic) intenţiile autorului, strategiile de captare sau de selectare a cititorilor etc.

Contextul reprezintă, cum o arată şi numele, circumstanţele unui text (mai amplu sau mai restrâns evocate), extrem de importante uneori în receptarea adecvată a conţinutului lui, dar şi unele dintre elementele lui constitutive (limbă, codificările stilistico-retorice sau poetice) sau factorii implicaţi în procesul de comunicare (emiţătorul-autor şi destinatarul-receptor). Nu există un consens printre specialişti în ceea ce priveşte numărul exact de elemente sau de factori care fac parte din contextul unui text. În cazul cercetărilor literare, importante sunt contextele *lingvistice* (al autorului, dar şi ale cititorilor săi istorici), *sociale* (publicul-ţintă,

[16] Cf. Valeriu P. Stancu, *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2006.

publicul real, miza morală, politică ori de alt ordin a conținutului textual), *istorice* (al autorului, ca și al publicului cititor), *larg-culturale* (orizontul de cunoștințe, idei, convingeri, valori etc. specifice autorului, ca și cititorilor reali) sau contextele *profesionale* (volumul de cunoștințe tehnice presupuse de conținutul textului, care vizează un grad anume de specializare, de inițiere în domeniul despre care vorbește textul) etc.

Importante în cercetarea literară sunt așa-numitele *operații de contextualizare* și *de decontextualizare*. Contextualizarea vizează cercetarea cu acribie a tuturor contextelor importante ale unui text. De exemplu, în cazul unui text vechi, sunt extrem de importante pentru înțelegerea lui adecvată contextul lingvistic al autorului (ce limbi știa, care era raportarea sa la limba secolului respectiv), contextul cultural-religios, cel filosofic și/ sau ideologic. Fără aceste eforturi de contextualizare adecvată, apar viciile de refracție, proprii lecturilor făcute unor texte vechi de către unii inși nepreveniți, nepregătiți ca să-l abordeze corespunzător.

Decontextualizarea se impune ori de câte ori un text (poate să fie și textul unui manifest, al unui mit, al unei legende ori unul ținând de istoria orală) are nevoie să fie scos din toate contextele istorice (politice, ideologice etc.) care i-au falsificat sau îi falsifică mesajul, miza, substanța ideatică. Manifestele artei avangardiste sau legenda (mitul) lui Faust sunt dificil, dacă nu imposibil de înțeles la nivelul adevăratelor lor mize în afara unor operații de decontextualizare. Utilizarea politică sau ideologică a unor teze filosofice (inocente la origine) ori a unor mituri trebuie cunoscută de cercetător și evidențiată, pentru a putea accede la conținutul autentic al fenomenelor desemnate. Chiar noțiunile de specialitate, conceptele filosofice sau estetice, pot să suporte devieri și distorsiuni care să le facă cu timpul de nerecunoscut,

atât de îndepărtate sunt conținuturile lor istorice de cele originare, avute în vedere de autorii care le-au creat. Dintre conceptele istorice ale poeticii și esteticii care au suportat diferite grade de distorsiune, amintim termenii de *mimesis, katharsis, geniu, literatură* (de care ne-am ocupat în paginile capitolelor anterioare), dar și termenii *genuri și specii literare, metaforă, simbol.*

PARTEA A DOUA

Preambul

De la poetică la teoria literaturii

Din cele prezentate deja şi din cele care urmează, se poate vedea că au fost nenumărate oscilaţii în procesul fixării unuia dintre termenii utilizaţi (*ştiinţă a literaturii, teoria literaturii* sau *poetica*) pentru a desemna domeniul unei *ştiinţe generale* (aşadar, *teoretice*) *a literaturii*. Pentru perioada modernă, s-a putut constata, de asemenea, că doi dintre aceşti termeni au fost cu deosebire utilizaţi: *teoria literaturii* şi *poetica*. Oscilaţiile în procesul fixării unuia dintre cei doi termeni, *teoria literaturii* sau *poetica*, parţial sinonimi, s-au intensificat în secolul al XX-lea, pe fondul proliferării ştiinţelor care studiază literatura, adică într-un context istorico-cultural favorabil nuanţărilor. Înmulţirea ştiinţelor care studiază literatura a însemnat, între altele, creşterea numărului de perspective de abordare, înmulţirea metodelor de studiu şi diversificarea acestora. Pe de altă parte, *literatura* însăşi trece în tot acest timp prin schimbări atât de rapide, încât devine tot mai problematică găsirea unei definiţii care să satisfacă de o manieră convenabilă pe toată lumea. O sinteză a mutaţiilor prin care trece literatura în special în secolul al XX-lea a fost realizată de cel mai mare „critic al ideilor literare" de la noi din ţară, Adrian Marino, autorul mai multor cărţi consacrate *ideii de literatură*[1].

Literatura care se scrie în secolul al XX-lea este deseori influenţată de felul în care ea este teoretizată,

[1] A se vedea capitolul *Adrian Marino*, pp. 171-173.

tematizată etc., iar diferitele teorii, idei, concepții despre literatură își au de multe ori originea în creațiile literare tot mai provocatoare, favorizate de contextele avangardelor artistice. Creşterea prestigiului literaturii într-o epocă istorică sau alta a putut fi determinată şi de o nouă concepție asupra literaturii ori de o poetică foarte în vogă, aşa cum s-a întâmplat în primele două decenii ale secolului al XX-lea, în ambianța Şcolii formale ruse. De altfel, tot de atunci datează această pendulare între teoria literaturii şi poetică, ambele tematizate de Boris Tomaşevski.

Impactul teoriei asupra creării şi receptării literaturii nu a fost întotdeauna atât de imprevizibil şi divers ca în secolul al XX-lea, pentru că nici literatura, nici disciplinele care se ocupau cu cercetarea ei nu erau atât de expuse pulverizării prin excesul de individualizare şi prin rapiditatea cu care s-au succedat înnoirile. În epocile clasice ale literaturii europene, practica literaturii şi chiar înțelegerea (interpretarea) ei erau atent reglementate. Poeticile clasice erau prescriptive sau normative, în acord cu interesele puterii laice sau religioase şi cu idealurile lor educative şi morale. Începutul secolului al XIX-lea a însemnat – din punct de vedere literar – emanciparea literaturii față de instituțiile care o reglementau, fapt care s-a tradus mai întâi, după cum era şi firesc, în abandonarea poeticilor clasice şi adoptarea unor poetici profund individualizate (de această dată, cuvântul *poetică* este utilizat în sensul său secundar, de 'crezuri poetice', aşa cum rezultă acestea din declarațiile, programele artistice sau din manifestele literare etc.). În paralel, s-au dezvoltat ramuri ştiințifice noi, precum *teoria literaturii*, care, de la bun început, a înglobat, pe de o parte, conținutul mai vechilor poetici, iar pe de altă parte, s-a axat pe studiul relațiilor literaturii cu alte domenii (biografia autorilor, societatea, istoria, psihologia, religia şi morala etc.). Ceea ce venea în teoria literaturii din poetică (din poetica clasică, dar şi din poeticile moderne, precum poetica structurală, poetica fenomenologică) a constituit ceea ce s-a numit *teoria internă a literaturii*, interesată de abordarea intrinsecă (imanentistă) a operei literare. Ceea ce depăşea perimetrul poeticii şi constituia ceea ce s-a numit *teoria externă a literaturii* vizează studiul literaturii dintr-o perspectivă *extrinsecă* sau *exterioară* literaturii înseşi. Mai precis, aşa-zisa *teorie externă a literaturii* studiază relațiile literaturii cu societatea, cu istoria, cu ideile etc., permițând înțelegerea textului literar ca fenomen larg cultural (antropologic), nu doar ca fenomen estetico-lingvistic.

Dacă există sau nu motive pentru a alege între *teoria literaturii* şi *poetică*, discipline parțial superpozabile şi complementare (uneori chiar concurente) în secolul al XX-lea, vom putea vedea parcurgând etapele constituirii teoriei literaturii ca ştiință. În plan istoric, locul ocupat de teoria literaturii este unul măcar în parte contradictoriu, dacă nu paradoxal. Apărută ca disciplină academică sub această denumire abia în secolul al XX-lea, teoria literaturii ar trebui considerată o ştiință cât se poate de modernă şi, evident, actuală. Şi totuşi, după ecloziunea şi dezvoltarea fără precedent pe care o înregistrează ştiințele literaturii şi ştiințele limbii în secolul al XX-lea (poeticile şi stilisticile de toate felurile, ştiințele imaginarului, ştiințele comunicării etc.), împreună cu toate ştiințele de altfel, statutul şi chiar materia (aria tematică) tradițională a teoriei literaturii au început să nu mai fie considerate ca de la sine înțelese.

Rezumând, am putea spune că teoria literaturii îşi trăieşte apogeul şi declinul în cursul aceluiaşi secol, secolul XX, mai precis, în intervalul câtorva decenii ale acestui secol. Nu bine s-au fixat în conştiința academică *statutul, temele şi parametrii* acestei discipline – mai ales

prin intermediul universalizării prin traducere a tratatului *Teoria literaturii* publicat în 1949 de René Wellek şi Austin Warren –, că a şi început să fie puternic concurată de alte discipline, în parte înglobate de teoria literaturii, dar funcţionând şi separat. Cea mai consistentă (dacă nu compactă) concurenţă cu care s-a confruntat teoria literaturii, în ultimele trei decenii ale secolului al XX-lea, a venit din partea *poeticii*, concret, din partea *multiplelor tipuri de poetică modernă*: de la poeticile de inspiraţie lingvistică la poeticile de inspiraţie psihanalitică, de la poetica antropologică a culturii, poetica comparată şi genologie (poetica sau ştiinţa genurilor literare) etc., la poeticile de inspiraţie filosofică (de exemplu, poetica fenomenologică).

Locul şi rolul teoriei literaturii în cadrul ştiinţelor literaturii[2] nu sunt şi nu au fost aceleaşi dintotdeauna. Dacă la începuturile ei ca disciplină academică teoria literaturii avea un statut central, cu timpul, poziţia şi identitatea ei au fost supuse presiunii create de schimbările antrenate de alte discipline oarecum concurente, precum poeticile de diferite orientări, diferite tipuri de stilistică, iar ceva mai târziu, antropologia literară şi culturală, hermeneuticile de diferite provenienţe etc. Aşadar, în mai puţin de un secol, teoria literaturii a trebuit să treacă, mai întâi, prin toate dificultăţile întemeierii şi ale promovării ca nouă disciplină, iar mai apoi, să înfrunte concurenţa tot mai acerbă făcută de noile discipline specializate în studierea literaturii ca fapt de

[2] Unele dintre chestiunile dezbătute în capitolele dedicate teoriei literaturii în contextul celorlalte ştiinţe ale literaturii au fost publicate, într-o variantă uşor schimbată, în: Lucia Cifor, *Identitatea ştiinţelor literaturii în contextul epistemologic actual*, în vol. *Trasee hermeneutice*, Editura Tehnopress, Iaşi, 2009, pp. 217-238.

limbaj, ca fenomen semiotic şi cultural etc. Timpul relativ scurt în care i-a fost dat să *crească şi să scadă* ca importanţă şi ca prestanţă ne obligă să avem în vedere în permanenţă contextele în care disciplina s-a dezvoltat. Din aceeaşi pricină, în cazul teoriei literaturii putem vorbi, în răstimpul a mai puţin de un secol, de caracterul *modern*, dar şi *clasic* al disciplinei, de o problematică *tradiţională* şi de una ajustată la noile provocări epistemologice etc. În cele ce urmează, vom încerca o abordare succesivă şi pe cât posibil clar articulată a principalelor contexte de dezvoltare a teoriei literaturii în contextul ştiinţelor literaturii şi ale culturii.

O primă etapă în constituirea şi impunerea problematicii specifice teoriei literaturii: Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*

În ordine cronologică, *Teoria literaturii. Poetica*, publicată de Boris Tomaşevski în anul 1925, este prima carte de teoria literaturii. Ea este de altfel menționată, în rând cu alte surse de inspirație, şi de către teoreticienii americani René Wellek şi Austin Warren, şi nu doar de complezență. În cuprinsul clasicului tratat american de teoria literaturii sunt luate în dezbatere anumite teze avansate de teoreticianul rus.

Boris Viktorovici Tomaşevski (1890-1957) este cunoscut, în spațiul ştiințelor literaturii şi ale limbii, ca reprezentant notoriu al *Şcolii formale ruse*, membru al OPOIAZ (sigla *Societății pentru studierea limbajului poetic*, fondată în 1916) şi creatorul Şcolii ruse de textologie. Lingvist, critic şi teoretician literar, Tomaşevski a rămas cunoscut prin preocupările sale de *metodologie a studiului literaturii* pe bazele ştiințifice create de ştiințele limbii în special. Un rol important în promovarea fundamentelor lingvistice în cercetarea literară l-au avut rezultatele notabile ale reputatei *Şcoli filologice ruse*, din ambianța căreia, conjugată cu alți numeroşi factori, s-a dezvoltat singulara *Şcoală formală rusă* în primele decenii ale secolului al XX-lea, de maximă importanță pentru dezvoltarea poeticii moderne (despre care am vorbit în capitolul anterior).

Cele mai importante contribuții ale lui Tomaşevski sunt cele cu privire la studiul versificației, studiile de

stilistică, dar şi cartea de teoria literaturii, care s-a bucurat de cea mai mare audienţă. Cartea poeticianului rus *Teoria literaturii. Poetica*[1], apărută cu peste două decenii înaintea tratatului realizat de teoreticienii americani, propune o abordare *preponderent lingvistică* a literaturii. Aceasta se explică prin influenţa formalismului rus, cel care a realizat o veritabilă revoluţie a fundamentelor epistemologice din ştiinţele literaturii, prin deplasarea accentului de pe cercetarea istorică-descriptivă şi estetică a literaturii pe cercetarea estetico-lingvistică. Premisa de la care plecau formaliştii ruşi era aceea că literatura se situează în perimetrul activităţii lingvistice a omului, drept pentru care cercetarea *ştiinţifică* a literaturii trebuie să fie întreprinsă de ştiinţele limbii. Această poziţie nu este lipsită de amendamente. De exemplu, Tomaşevski admite că „există o serie de probleme ştiinţifice de graniţă care pot fi raportate în egală măsură la lingvistică şi la teoria literaturii. Sunt însă şi probleme speciale, care ţin numai de poetică"[2] Luându-ne doar după titlu, am putea spune că teoreticianul rus manifestă o oarecare indecizie în privinţa alegerii denumirii disciplinei. Co-prezenţa celor doi termeni indică – dacă este să privim ordinea în care apar – *preeminenţa teoriei literaturii* faţă de poetică, precum şi relaţiile de complementaritate dintre cele două. Ca şi teoreticienii americani de mai târziu, Tomaşevski nu a putut să separe teoria literaturii de trecutul ei reprezentat de clasica şi antica disciplină a poeticii. Neîncrezător încă,

[1] Cartea a fost tradusă în româneşte încă din 1973. Cf. Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica.* Secvenţe din această lucrare (respectiv, capitolele *Genurile literare, Despre vers, Versul şi ritmul*) apar şi în antologia *Ce este literatura? Şcoala formală rusă,* Bucureşti, Editura Univers, 1983.

[2] B. Tomaşevski, *op. cit.*, p. 21.

în anul publicării lucrării (1925), în destinul noii discipline (poate că nici în numele de *teoria literaturii* pe care i l-a dat), Tomaşevski o leagă în chip strategic (dar şi cu justificări istorice şi teoretice) de poetică. Alternanţa în utilizarea celor două denumiri se păstrează şi în primele fraze ale tratatului de teoria literaturii al poeticianului rus: *Scopul poeticii (altfel spus – al teoriei literare) îl constituie studiul diverselor modalităţi de construcţie a operei literare. Obiectul studiului este literatura beletristică. Modalitatea studiului o constituie descrierea şi clasificarea fenomenelor şi interpretarea lor*[3]. După cum se poate vedea, Tomaşevski intră în spaţiul de interes al teoriei literaturii prin *poetică*, pe care o defineşte în termeni aproape etimologici. Poetica – după cum ştim de la Aristotel – are drept obiect de studiu facerea creatoare, *poiein*-ul, creaţia verbală specifică compoziţiilor bazate pe *invenţie* şi pe *mimesis*. Şi la cercetătorul rus poetica are drept scop cercetarea „diverselor modalităţi de construcţie a operei literare". Investigaţiile poeticii au drept domeniu de aplicaţie numai *literatura beletristică*, nu toată literatura. Metodele de cercetare sau principalele căi de atingere (realizare) a scopului cercetării sunt – după Tomaşevski – următoarele: *descrierea, clasificarea, interpretarea*. În concluzie, poetica este, la începuturile ei moderne, în care se înscrie şi contribuţia lui Tomaşevski, o ştiinţă descriptivă (aşadar, pozitivă), specializată în cercetarea literaturii beletristice, pe care o investighează în scopul identificării specificului ei, al fixării unei taxinomii (clase şi subclase de opere literare, de exemplu, clasificarea pe genuri literare), însoţite de explicaţii. *Interpretarea* de care este interesată poetica nu se referă la interpretarea sensurilor operelor literare (cu aceasta se ocupă hermeneutica, critica literară,

[3] *Ibidem.*

istoria literară), ci *la explicarea construcției operelor literare*. De exemplu, ca să știi să clasifici speciile genului epic, trebuie să știi să justifici selecția și gruparea unor creații literare. În cazul particular al poeticii lui Tomașevski, argumentul justificativ al clasificării genurilor și speciilor literare este identificat în procedeele constitutive ale creațiilor literare, cu toate tipurile și subtipurile lor[4].

Revenind la analiza de ansamblu a cărții de teoria literaturii a lui Tomașevski, este de reținut precizarea pe care o face în capitolul introductiv, *Definirea poeticii*, cu privire la literatura însăși, pe care o descoperă a fi „neomogenă" în ansamblul realizărilor ei concrete. *Neomogenitatea* literaturii a constituit – pentru Tomașevski, și nu doar pentru el, ci și pentru alți teoreticieni ai științelor literaturii de mai târziu – un impediment pentru selectarea ei în întregime ca obiect de studiu al unei științe unice. Acesta este unul dintre motivele pentru care cercetătorul rus va distinge între creațiile *neartistice* și cele *artistice*. Primele, deși nu lipsite de unele calități stilistice, au drept scop comunicarea unor informații obiective, pe care le repartizează în sfera *prozei*, înțeleasă în sens larg, și creațiile al căror scop este *automanifestarea*, creații repartizate în domeniul *poeziei*, în accepția largă a cuvântului. În termenii lui Tomașevski, *proza* (sau *literatura prozaică*) își are scopul în afara sa, pe când *poezia* îl imanentizează: „În timp ce în literatura prozaică obiectul interesului nemijlocit se află întotdeauna în afara lucrării, în acest al doilea domeniu interesul este îndreptat asupra lucrării înseși. Această sferă a

[4] A se vedea capitolul *Genurile literare. Soluțiile poeticii (clasice, moderne) și ale teoriei literaturii la problematica genurilor literare* din cartea de față, pp. 106-109.

literaturii se numește *poezie* (în sensul larg)"[5]. Așa-zisa proză este redenumită ulterior drept *literatură neartistică*. În opoziție cu proza, poezia reprezintă domeniul *literaturii artistice*, întrucât are virtutea de a trezi – ca și alte arte – emoții și de a provoca și întreține interesul artistic. Împărțirea literaturii în *literatură artistică* și *literatură neartistică* îi servește teoreticianului rus în postularea celor două domenii drept obiecte de interes pentru științe diferite: numai *literatura artistică* reprezintă obiectul de studiu al *poeticii*, pe când *literatura neartistică* rămâne domeniul studiat de *retorică*. Corolarul acestei sistematizări îl reprezintă postularea *poeticii* și *retoricii* drept științe constitutive ale unei *teorii generale a literaturii*[6]. Cu alte cuvinte, *teoria generală a literaturii* include, după teoreticianul rus, mai vechile discipline *poetica* și *retorica*. Obiectul de studiu al teoriei literaturii astfel constituite îl reprezintă *literatura artistică* (de care se ocupă poetica, parte a teoriei literaturii) și așa-zisa *literatură neartistică* (de fapt, proza), de care se ocupa cândva retorica și de care urmează să se ocupe stilistica, înglobată și aceasta din urmă în teoria literaturii. Pe scurt spus, teoria literaturii creată de Boris Tomașevski înglobează: elemente de *poetică clasică* și elemente de *poetică modernă* (definirea literaturii prin procedee, definirea și clasificarea poeticii în poetică *istorică*, *normativă* și *generală* etc.), precum și *stilistica* (cu toate subdomeniile ei: versificație, lexic etc.).

Pentru a nu crea cumva impresia că poetica este singura disciplină care studiază literatura artistică,

[5] Boris Tomașevski, *op. cit.*, p. 24.

[6] „Disciplina care studiază construcția operelor neartistice se numește retorica, disciplina care se ocupă cu construcția operelor de artă se numește poetica. Retorica și poetica fac parte din teoria generală a literaturii". *Ibidem*.

Tomaşevski precizează că şi alte discipline se ocupă de acelaşi lucru, numai că o fac de pe poziţii şi în maniere diferite. Una dintre aceste discipline este *istoria literaturii*, care nu poate să existe în afara achiziţiilor *poeticii generale*, ale *poeticii istorice* şi – în unele cazuri – chiar ale *poeticii normative*. Despre cele trei tipuri de poetică, ca şi despre modernitatea viziunii teoretice a lui Tomaşevski, am spus mai multe în capitolele consacrate poeticii moderne. Aici, vom urmări doar acele aspecte ale tratatului în strânsă legătură cu teoria literaturii. Aşa, de exemplu, teoreticianul rus nu aminteşte din triada cunoscută *teorie a literaturii, istorie a literaturii şi critica literară* decât de primele două. Ba chiar nici istoria literaturii nu este definită după cum o ştim îndeobşte definită, ca studiu diacronic al operelor sau al scriitorilor. Pentru Tomaşevski, *istoria literaturii* reprezintă „o ramură a istoriei generale a culturii"[7]. Abordarea teoretică a literaturii o lasă pe seama poeticii, în cele trei ipostaze: *poetica istorică, poetica generală* şi *poetica normativă*.

Spre deosebire de *Teoria literaturii* a cercetătorilor americani, caracterizată printr-un oarecare echilibru în ceea ce priveşte investigarea literaturii din perspective diferite (lingvistice, estetice, socio-culturale, dar şi fenomenologice, istorice, critice), cartea lui Tomaşevski se axează pe o abordare predominant formală (lingvistică şi stilistică) a literaturii, completată cu unele observaţii de poetică istorică şi generală. O simplă privire pe tabla de materii arată că în mai mult de jumătate din materia cărţii autorul se ocupă cu elemente ce ţin de forma operei literare, respectiv de particularităţile limbajului artistic (în amplul capitol intitulat *Elemente de stilistică*) şi de cele ale prozodiei (în capitolul *Metrica comparată*).

[7] *Ibidem*, p. 25.

Doar o treime din spaţiul volumului este consacrat elementelor de conţinut ale operei de artă literară (capitolul *Tematica*, în care tratează despre subiect, fabulă, personaje, motive literare şi sistematizarea lor în construcţia intrigii, genuri literare etc., chestiuni studiate şi de poetica clasică).

În capitolul *Elemente de stilistică*, Tomaşevski ţine să precizeze locul şi poziţia stilisticii în raport cu poetica, iar asta în mod independent faţă de alţi stilisticieni contemporani faimoşi (precum Charles Bally sau Leo Spitzer). Considerând că „problemele de stilistică sunt nişte probleme specifice limbajului artistic", poeticianul rus consideră „stilistica o introducere necesară în poetică"[8]. Caracterul propedeutic al stilisticii este apoi completat de ceea ce formează – în opinia formalistului rus – materia stilisticii. Ştiinţă preponderent descriptivă, *stilistica* sa se ocupă cu *lexicul poetic* (studiat sub următoarele aspecte: selecţia cuvintelor, modificările suferite de acestea, tropii etc.), *sintaxa poetică* (acorduri neobişnuite, topică, figuri sintactice de tipul chiasmului) şi *eufonie* (clasificată în: *cantitativă* sau *euritmie* şi *calitativă*).

Abia în cea de-a treia parte a cărţii, intitulată *Tematica*, apar elementele de poetică propriu-zisă (sau de *teoria internă a literaturii*). Este partea în care Tomaşevski se ocupă de *subiect, fabulă, subiect, intrigă, personaje, motive* şi *genuri literare*, toate constituind teme abordate de tratatele de poetică clasică, ca şi de teoria literaturii în varianta sa clasicizată. Desigur că şi înainte de Tomaşevski, ca şi după aceea, câteva dintre aceste *teme generale ale teoriei literaturii* apar tratate şi de alte ştiinţe, precum poetica istorică, istoria şi critica literară, naratologia (ca poetică a naraţiunii), genologia (ştiinţă generală a genurilor literare), estetica (literară) ş.a.

[8] B. Tomaşevski, *op. cit.*, p. 34.

A doua etapă în evoluția disciplinei: *Teoria literaturii* de René Wellek și Austin Warren

Teoria literaturii scrisă de René Wellek și Austin Warren, a cărei prima ediție a fost publicată în anul 1949, constituie un moment de referință în istoria dezvoltării disciplinei. Tratatul academic american a fost destul de rapid tradus în mai multe țări, nu și în Franța[1], după cum constată, stupefiat, unul dintre marii teoreticieni francezi de astăzi, Antoine Compagnon. De succesul cărții sunt legate, chiar de la început, destinul și problematica noii discipline, perspectivele de abordare, viziunea epistemică și principiile metodologice. Celebrul tratat, apărut chiar la jumătatea secolului al XX-lea, va împărți, practic, secolul în două mari perioade: cea de dinainte și cea de după publicarea și răspândirea lui în întreaga lume. Succesul mondial al cărții se datorează mai puțin prestigiului personal al autorilor lui (deși măcar unul dintre ei, René Wellek[2], a

[1] În Franța, cartea a fost tradusă sub titlul *La Théorie littéraire*, abia în 1971, așadar, chiar mai târziu decât în România (unde o primă și ultimă versiune a tratatului american a apărut în 1967). Pentru detalii, a se vedea Antoine Compagnon, *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, *op. cit.*, p. 8.

[2] René Wellek (1903-1995) este un recunoscut comparatist, istoric și teoretician american de origine europeană. Este un cercetător de naționalitate cehă, născut la Viena, pe timpul când Cehia făcea parte din Imperiul Austro-Ungar. Vorbitor de cehă și germană, influențat atât de Școala formală rusă, cât și de poetica germană, R. Wellek a parti-

fost un cercetător de mare reputație în vremea lui), cât nevoii generale de o asemenea disciplină. *Teoria literaturii* a părut, mai ales prin cartea teoreticienilor americani, cea mai bună soluție într-un moment în care paradigma tradițională a științelor literaturii începuse să fie considerată ca insuficientă, iar noile provocări epistemologice venind din partea modernelor științe ale limbajului ori din partea antropologiei și hermeneuticii continuau să fie privite cu suspiciune. Pe fondul acestei duble precarități – a științelor vechi, resimțite ca obsolete și nesatisfăcătoare, și a celor noi, considerate prea îndrăznețe și ofensive –, apariția unui tratat (manual, îi spun alții) de *teoria literaturii*, care încerca să unească vechiul cu noul, într-un mod neostentativ, deși erudit, nu putea fi decât salutară.

Optăm pentru o prezentare mai largă a cărții autorilor americani (cum am procedat și în cazul cărții lui Boris Tomașevski, deși aceasta nu a avut nici pe departe prestigiul celei americane), pentru că și momentul actual ni se pare a fi unul de răscruce pentru teoria literaturii și – prin extensiune – pentru toate științele teoretice ale literaturii. După cum vom arăta mai departe și după cum au spus-o și alții[3], sub multe aspecte,

cipat la Cercul Lingvistic de la Praga, stabilindu-se ulterior în Statele Unite ale Americii. Lui i se datorează cele mai multe dintre capitolele cărții scrise împreună cu Austin Warren. Wellek este cunoscut și ca autorul altor cărți faimoase, precum: *Istoria criticii moderne* (vol. I-IV) ori *Conceptele criticii*. Austin Warren (1895-1971) este un reprezentant al *Noii Critici* (engleze și americane) din deceniile 2-4 ale secolului al XX-lea (*New Criticism*), orientare diferită de *Noua Critică* franceză (*La Nouvelle Critique*) din deceniile 6-7 ale aceluiași secol.

3 În special Antoine Compagnon, cu ale cărui viziune și preocupări pentru restatuarea și restaurarea disciplinelor

prezentul este asemănător cu momentul în care a apărut cartea *Theory of Literature*. Acum, ca și atunci, științele literare (cunoscute în zilele noastre și ca *studii literare*) traversează o criză. Dacă în vremea lui Wellek și Warren criza era determinată de dificultatea conjugării vechiului cu noul, astăzi avem de-a face cu o criză de tip special, generată de un tip special de supraproducție științifică, agravată – după câte se pare – de insuficienta preocupare și interes pentru teorie (Antoine Compagnon).

Revenind la cartea lui Wellek și Warren, aceasta a impus – într-o oarecare măsură – canoanele[4] științifice ale disciplinei: profilul și problematica disciplinei, temele de dezbatere, o nouă viziune epistemică (avându-și fundamentele în estetica fenomenologică a lui Roman Ingarden), de nu și unele excese (un exemplu, după opinia noastră, îl reprezintă poziția privitoare la importanța genurilor literare[5].

Ca și predecesorul lor (Boris Tomașevski) din domeniul teoriei literaturii, cercetătorii americani oscilează în alegerea numelui disciplinei pe care o propun sub titulatura *Theory of Literature*. Alegerea numelui are propria ei poveste. Cum în limba engleză termenul *știință* (*science*) nu poate fi asociat decât cu *științele naturii*, cercetătorii americani se văd obligați să aleagă între alte denumiri, neputând să vorbească – așa cum le-ar fi plăcut – despre *științele literaturii*. Expresia românească

teoretice ale literaturii ne vom întâlni adesea în paginile alocate diferitelor dezbateri pe aceste teme.

4 Termenul *canon* este utilizat aici cu sensul său etimologic de 'măsură', dar și în sensul (predominant, astăzi) de 'regulă', 'principiu' respectat cu strictețe.

5 A se vedea capitolul *Genurile literare. Soluțiile poeticii (clasice, moderne) și ale teoriei literaturii la problematica genurilor literare*, pp. 109-112.

din urmă reprezintă o calchiere perfectă a sintagmei germane *die Literaturwissenschaften*, pentru care însă nu se găseşte un echivalent adecvat în limba engleză[6]. În limba engleză, în domeniul ştiinţelor literaturii (dar nu sub acest nume) se încadrează denumiri diverse, precum: *literary theory, literary scholarship, poetics* etc., cu precizarea că doar primul din serie este mai aproape de ceea ce înseamnă *teoria literară*. Într-o situaţie asemănătoare se află termenul de *literary criticism*, ale cărui sensuri principale sunt acelea de 'teorie literară' şi 'poetică'[7].

Încă din *Prefaţa autorilor la ediţia întâi*, preocuparea pentru alegerea titlului just, care să faciliteze o bună intrare în disciplina preconizată, este evidentă. Autorii oscilează între un titlu „incomod", precum *Teoria literaturii şi metodologia studiului literar* – dar care are darul de a fi exact şi descriptiv –, şi titluri care implică ideea de studiu teoretic sistematic (cu aplicabilitate practică), de tipul *Principii de critică literară* etc[8]. Până la urmă vor alege cunoscutul titlu *Theory of Literature*, care nu înseamnă chiar acelaşi lucru ca *literary theory*. Nici în reflexele lor din alte limbi cele două denumiri nu repre-

6 Într-o lucrare ulterioară (*Conceptele criticii*), René Wellek va comenta pe larg dificultăţile pe care le-a avut în fixarea în termeni univoci, universal valabili, a conţinutului materiei teoriei literaturii. Aici, el vorbeşte chiar despre un „adevărat Turn al lui Babel" în terminologia literară internaţională: „Dezacordurile privind terminologia sunt inevitabile, mai ales dacă ne gândim la asociaţiile şi la accepţiunile diferite pe care le au, în principalele limbi europene, termenii folosiţi în studiul literaturii". Cf. René Wellek, *Conceptele criticii*, traducere de Rodica Tiniş, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

7 *Ibidem*, p. 3.

8 René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, p. 30.

zintă acelaşi lucru. *Teoria literaturii* nu-i chiar acelaşi lucru cu *teoria literară*, nici *théorie de la littérature* nu este un sinonim perfect al sintagmei *théorie littéraire*[9]. *Teoria literaturii* este una singură, ca nume şi ca disciplină anume, indiferent de aspectele pe care le îmbracă, pe când *teoriile literare* ori *teoriile literarului* sunt mai multe. În ciuda acestor diferenţe, termenii mai sunt încă utilizaţi unul în locul celuilalt.

Ştiind că au scris o carte fără corespondent în literatura de specialitate, Wellek şi Warren îşi îndrumă receptorii primei ediţii să o plaseze – pentru o înţelegere pertinentă – mai degrabă în apropierea poeticii şi a retoricii, dar şi a tratatelor de metodologie şi de teorie a cercetării literare: „Ne-am străduit totuşi să îmbinăm «poetica» (sau teoria literară) şi «critica» (sau evaluarea literaturii) cu «ştiinţa» (sau cercetarea literară) şi cu «istoria literară» (sau «dinamica» literaturii, în opoziţie cu «statica» teoriei şi criticii)"[10]. Din sinteza noului cu vechiul (sau tradiţionalul) din cercetarea literară nu puteau lipsi dimensiunile europene, reprezentate de contribuţiile germane (de mare rezonanţă încă din secolul al XIX-lea) şi ruseşti (cele de anvergura Şcolii formale ruse, dezvoltate la începutul secolului al XX-lea). Deşi preţuite şi utilizate în egală măsură, lucrarea *Teoria literaturii* se situează la distanţă de ambele tipuri de cercetare literară: „Cartea de faţă se apropie mai mult de anumite lucrări germane sau ruse cum ar fi *Gehalt und Gestalt* a lui Oskar Walzel, *Die Wissenschaft von der Dichtung* a lui Julius Petersen sau *Teoria literaturii* a lui Boris Tomaşevski. Totuşi, spre deosebire de germani, am evitat să reproducem pur şi simplu părerile altora şi,

9 Antoine Compagnon insistă asupra diferenţelor semantice dintre cele două denumiri în cartea sa *Demonul teoriei*.

10 Wellk, Warren, *op. cit.* p. 30.

deşi luăm în considerație şi alte opinii şi metode, am scris dintr-un punct de vedere unitar, consecvent. Spre deosebire de Tomaşevski, nu încercăm să dăm cunoştințe elementare asupra unor subiecte cum ar fi prozodia. Nu suntem nici eclectici ca germanii, nici doctrinari ca ruşii"[11].

Dezbaterea *dintr-un unghi unitar* a problematicii cercetării literare, asumarea contribuțiilor reprezentative atât în plan istoric, cât şi pe plan geografic, fără pretenții de exhaustivitate (de altminteri iluzorie), precum şi sondarea în perspectivă globală, universală, a chestiunilor celor mai importante au drept scop transformarea teoriei literaturii într-un fel de „organon" al ştiințelor literaturii: „noi n-am urmărit să facem o prezentare minuțioasă şi completă a diferitelor subiecte: exemplele literare pe care le citām sunt întotdeauna exemple, nu «dovezi»; bibliografiile au un caracter selectiv. Nici n-am încercat să rezolvăm toate problemele pe care le-am ridicat. Am considerat că este esențial pentru noi şi pentru alții ca, în ce priveşte orizontul îmbrățişat, să fim internaționali, să ridicăm problemele ce se cuvin ridicate, să alcătuim un *organon* de metode"[12]. Deşi teoreticienii americani nu întrebuințează termenul *epistemologie*, transformarea teoriei literaturii în *organon de metode* sugerează rangul epistemic de „ştiință a ştiințelor literaturii" (mai mult decât o ştiință-pilot) pe care ei îl acordă noii discipline.

După scurgerea a aproape şase decenii de la apariția cărții cercetătorilor americani, pretenția autorilor de a fi schițat în cartea lor un „*organon* de metode" pentru cercetarea literară pare un exces de autoapreciere. Cu toate acestea, descrierea cuprinsului cărții arată

11 *Ibidem.*
12 *Ibidem*, p. 31.

că nici departe de acest lucru nu erau. În cuprinsul cărții se remarcă, pe de o parte, multitudinea problemelor abordate (de la întrebarea cardinală pentru orice ştiință a literaturii, *ce este literatura*, până la modalitățile opuse sau complementare de cercetare a literaturii), iar pe de altă parte, multiplele perspective şi/sau planuri de abordare şi de cercetare a faptelor delimitate. Nu mai vorbim de numeroasele resurse bibliografice, importante nu atât prin număr (impresionant şi acesta, într-o epocă în care nu exista Internetul şi posibilitățile lui de stocare şi de comunicare a informațiilor), cât prin caracterul lor heterogen, erudit şi enciclopedic totodată.

Cartea teoreticienilor americani este formată din patru mari părți, inegale ca număr de pagini – *Definiții şi delimitări, Operații preliminare, Abordarea extrinsecă a literaturii* şi *Studiul intrinsec al literaturii* – două capitole finale de *Note*, o amplă *Bibliografie* şi un *Indice de nume*.

În prima parte, intitulată *Definiții şi delimitări*, autorii dezbat chestiuni legate de înțelegerea şi definirea literaturii, natura şi funcțiile acesteia, tipurile de literatură (*literatură generală, literatură comparată, literatură națională*), ştiințele care studiază literatura (*critica literară* şi *istoria literară*, alături de *teoria literaturii*). Tot aici se formulează unele dintre cele mai interesante premise pentru o abordare ştiințifică a literaturii.

Probleme dificile pune definiția literaturii, mai întâi luată în sine, dar şi în expresiile terminologice cele mai întâlnite: *literatură universală şi națională, literatură generală, literatură comparată* etc. Teoreticienii americani abordează tangențial asemenea chestiuni, însă nu le acordă un spațiu prea mare, ocupându-se mai pe larg de ceea ce ei numesc *abordarea extrinsecă şi studiul intrinsec al literaturii*.

Partea a doua a tratatului, intitulată *Operații preliminare*, conține un singur capitol, *Strângerea şi stabili-*

rea textelor, şi este şi cea mai redusă ca număr de pagini. Prezența acestui capitol se justifică în cel puțin două moduri. Mai întâi, este vorba despre un gest de reverență făcut la adresa vechilor abordări academice ale literaturii[13], care privilegiau filologia în cercetarea literară, când nu o reduceau la aceasta. În al doilea rând, prin acest capitol, teoreticienii americani își respectă propriile lor exigențe științifice anunțate încă din prefața la ediția întâi a cărții, exigențe implicate în proiectul *unei metodologii a studiului literar*, aflată în complementaritate cu teoria literaturii (s-au gândit, după cum am spus mai înainte, la un titlu precum *Teoria literaturii şi metodologia studiului literar*). Examenul filologic al textelor, cu toate complicațiile şi deslușirile lui, este obligatoriu în orice tip de cercetare științifică a literaturii. Nici o abordare a literaturii nu se poate lipsi de o bună ancorare pe teritoriul literei, al materialității textului. Deşi presupune, ca orice muncă erudită, temeinice cunoştințe literare, nu doar lingvistice, culturale etc., *filologia* reprezintă, pentru teoreticienii americani, doar anticamera științelor literaturii, fiind o etapă *preliminară*, obligatorie, dar nu şi suficientă.

Celelalte două mari şi consistente părți ale tratatului, *Abordarea extrinsecă a literaturii* şi *Studiul intrinsec*

[13] „Problemele discutate în acest capitol sunt, practic, singurele probleme de care se ocupă culegerile de metode şi manualele existente (...) şi sunt aproape singurele care se predau în mod sistematic în majoritatea universităților americane. Cu toate acestea, oricare ar fi importanța lor, trebuie să recunoaştem că aceste tipuri de studii nu fac decât să pregătească terenul în vederea analizării, interpretării şi explicării cauzale a literaturii. Utilitatea lor depinde de modul în care sunt valorificate rezultatele obținute." Wellek, Warren, *Teoria literaturii*, p. 102.

al literaturii, reprezintă – după cum mai spuneam – cei doi versanți ai teoriei literaturii propriu-zise. Titlurile celor două părți ale cărții au condus chiar la scindarea teoriei literaturii în: *teoria externă a literaturii*, formată din abordarea extrinsecă, şi *teoria internă a literaturii*, consacrată studiului intrinsec sau imanentist al operelor literare.

În linii mari, teoria externă a literaturii se ocupă de studierea literaturii prin *cauze, factori, circumstanțe, evenimente exterioare*, aşa cum sunt: biografia, psihologia autorului, societatea şi ideile lumii în care trăieşte şi creează scriitorul, dar şi politica, evenimentele istorice, religia, artele din timpul său. Capitolele celei de-a treia părți a cărții sunt: *Introducere, Literatura şi biografia, Literatura şi psihologia, Literatura şi societatea, Literatura şi ideile, Literatura şi celelalte arte*. De fapt, *biografia, psihologia, societatea, ideile, celelalte arte* reprezintă tot atâtea *contexte ale creației*. Înțelegerea şi cercetarea aşa-zisă extrinsecă a literaturii prin toți aceşti factori (întotdeauna alții de la un scriitor la altul) ar putea fi evocate astăzi drept înțelegeri şi interpretări *contextuale* sau *contextualizate*, *istorice* şi/sau *istoricizate*, *psihologice* şi/sau *psihologizante*, *sociologice* (*antropologice*) şi *sociologizante*, *ideologice* sau *filosofice*, *estetice* ori *estetico-pragmatice* etc. O lectură a acestui vechi (deşi de secol XX) tratat de teoria literaturii prin prisma *noilor științe* (nu doar) *ale literaturii* (precum *antropologia literară*, *istoria mentalităților*, *științele imaginarului* etc.), *care există şi funcționează pe teritoriul* aşa-numitei *teorii externe a literaturii*, ar fi extrem de interesantă pentru istoria ideilor, ca şi pentru dinamica științelor literaturii din secolul al XX-lea.

Studiul intrinsec al literaturii este titlul celei de-a patra părți a tratatului, care are un număr de pagini egal cu numărul de pagini al primelor trei părți la un

loc. Ponderea acestei părți indică rolul și importanța pe care le are în ochii cercetătorilor americani cercetarea intrinsecă, imanentistă, a literaturii.

Capitolele subsecvente părții a patra a cărții vizează chestiuni diferite de înțelegere a organizării și funcționării operei de artă literară, care țin de estetica și poetica fenomenologică (vezi *Modul de existență al operei literare*, cel mai filosofic segment al cărții), de stilistică (*Eufonia, ritmul și metrul, Stilul și stilistica*), ca și de poetica antropologică și poetica arhetipală ori de poetica structurală (*Imaginea, metafora, simbolul și mitul*), de naratologie (*Natura și tipurile literaturii narative*) și de *genologie / poetica genurilor* (*Genurile literare*). Din acest tronson al cărții fac parte și alte două capitole pe care le-am putea asocia cu *critica literară* (capitolul *Evaluarea operei literare*) și cu *istoria literară* (capitolul cu același nume), adică cu celelalte două discipline academice cu care teoria literaturii constituie o triadă a științelor literaturii, științe devenite canonice în mediul universitar. Prezența lor în ceea ce se numește *Studiul intrinsec al literaturii* s-ar putea justifica și prin definirea teoriei literaturii de către teoreticienii americani ca *teorie a criticii și istoriei literare*[14].

Temele abordate în partea a patra a tratatului reprezintă, pe de o parte, elementele fundamentale ale oricărei *teorii interne a literaturii*, iar pe de altă parte, nu putem să nu recunoaștem în ele unele teme mai vechi sau mai noi ale poeticilor de diverse inspirații. Din acest ultim punct de vedere, am putea spune că *teoria internă a literaturii* – latura cea mai consistentă a teoriei literaturii a lui Wellek și Warren – interferează, în cea mai

[14] „Termenul «teoria literaturii» ar putea foarte bine să îmbrățișeze – așa cum se face în cartea de față – atât «teoria criticii literare», cât și «teoria istoriei literare»". *Ibidem*, pp. 67-68.

mare parte, dar nu în totalitate, cu poetica. Nu până la identificarea cu aceasta, întrucât s-au putut vedea din denumirile capitolelor ei subsecvente unele elemente de critică și istorie literară, de estetică și chiar de filosofie a artei.

Cu chestiuni de filosofie a artei, mai precis de ontologie și de fenomenologie, ne întâlnim încă din primul capitol al acestei ultime părți, intitulat *Modul de existență al operei literare*. Prin acest capitol, teoria literaturii depășește sfera de preocupări a poeticii tradiționale, clasice sau din prima etapă a modernității, conectându-se și conjugându-se cu poeticile de inspirație filosofică, mai precis cu poetica fenomenologică. Preluând concepția esteticianului polonez Roman Ingarden, cel care vedea opera de artă literară ca o realitate heterogenă, multistratificată, conținând cel puțin patru straturi (două de natură material-lingvistică: stratul unităților sonore și stratul unităților lexico-gramaticale și semantice, împreună cu altele două de factură ideală: stratul lumilor / universurilor imaginare și stratul viziunilor asupra acestor lumi), teoreticienii americani o reformulează și îmbogățesc, rafinând-o, până ajung la o teorie proprie asupra „modului de existență al operei literare". Aplicând metoda reducției fenomenologice în descrierea și identificarea în plan ontic a literaturii, ei aleg să se ocupe de ceea ce găsesc a fi unitatea minimală (și generică) a literaturii: *poemul*. Întrebarea radicală „ce este poemul" (echivalentă cu întrebarea fondatoare a științelor literaturii: *ce este literatura?*) primește multe dintre posibilele răspunsuri pe care cunoașterea naturală le găsește în mod spontan. De exemplu, poemul este definit ca o suită de elemente sonore, ceea ce nu este incorect, dar nu este suficient și nici esențial. Poemul mai poate fi definit ca artefact, dar nu poate fi redus la această ipostază. Nici definirea lui prin prisma

conținutului de idei, sentimente etc., rezultate în urma lecturii, nu e de natură să ne mulțumească, pentru că se pune problema la care lectură și la care înțelegere ne raportăm. Dacă avem în vedere numitorul comun al înțelegerii, atunci acesta nu ar putea fi decât cel mai mic numitor comun, ceea ce ar conduce la ideea că *Hamlet* sau *Frații Karamazov* sunt ceea ce pot actualiza, prin lectură, cei mai vitregiți (necultivați) cititori ai lor. Dezvăluind toate capcanele în care ne pot duce diversele perspective (variante) ale cunoașterii naturale asupra poemului (literaturii), teoreticienii americani abandonează cunoașterea naturală în favoarea cunoașterii esențiale, la care ajung aplicând metoda reducției fenomenologice. Din perspectiva unei cunoașteri interesate de esența fenomenului studiat, poemul (sau opera literară) reprezintă, după ei: „un obiect de cunoaștere *sui generis* care are un statut ontologic special. Ea nu este nici concretă (fizică, ca o statuie), nici mintală (psihologică, ca senzația de lumină sau de durere), nici ideală (ca un triunghi). Ea este un sistem de norme, de noțiuni ideale care sunt intersubiective"[15].

Abordată din unghiul structurii ei interne, opera literară se prezintă, în gândirea teoreticienilor americani, ca o *realitate multistratificată*, ca și în viziunea lui Roman Ingarden, de la care ei pleacă în configurarea concepției lor. Astfel, principalele straturi ale operei literare sunt: 1. *Stratul sonor*, implicând chestiuni precum *eufonia, ritmul și metrul* (prozodia); 2. *Un prim strat al unităților semantice*, conținând elemente lexico-gramaticale și stilistice; 3. *Al doilea strat semantic*, constituit din imaginile poetice și din metafore, considerat un strat poetic esențial, care facilitează trecerea la cel de-al

[15] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, *op. cit.*, p. 207.

patrulea strat; 4. *Stratul „lumilor poetice"*, constituit din *simboluri* și *sisteme de simboluri*, precum și din *mituri*.

Evident că *esența* acestei organizări a operei de artă literară o formează *imaginea, metafora, simbolul* și *mitul* (titlul unui capitol), considerat „un strat poetic central" în complexul de straturi aferente oricărui poem[16]. Privilegierea imaginii, metaforei, simbolului și mitului în definirea și descrierea literaturii transcende vechea concepție asupra literaturii ca formă și conținut, în favoarea unei viziuni în care *forma conținuturilor* și *conținutul formelor* sunt la fel de importante. Imaginile literare (poetice), metaforele, simbolurile și miturile din literatură sunt în egală măsură aprehendabile *prin* și *ca* forme de concretizare a literaturii, dar și ca niște conținuturi speciale, de fiecare dată individualizate, cerute (sau crescute, concrescute) de/ în respectivele forme. Importanța acordată de către teoreticienii literari americani acestor elemente constitutive ale literaturii va fi confirmată, aproape concomitent, dar și mai târziu, de către *studiile literare* și *studiile culturale* specializate în cercetarea imaginarului, a arhetipurilor, miturilor și simbolurilor, precum: poetica arhetipală, poetica antropologică, mitopoetica, antropologia culturală și literară, mitocritica și mitanaliza etc.

*

Din mai multe puncte de vedere, *Teoria literaturii* cercetătorilor americani poate fi considerată nu doar un moment de referință în istoria disciplinei, ci și un tratat-model de teoria literaturii, tratatul sau manualul clasic. Clasicitatea lucrării cercetătorilor americani este conferită de mai multe aspecte. Mai întâi, este vorba despre caracterul sintetic și erudit al prezentării proble-

[16] *Ibidem*, p. 245.

maticii ştiinţelor literaturii de până la ei. Sinteza elaborată are un dublu sens: diacronic (istoric) şi sincronic. Pe plan istoric, este schiţată „arheologia" disciplinei, iar în sens sincronic (din perspectivă statică), este avut în vedere locul ocupat de teoria literaturii în contextul creat de cuceririle structuralismului, ale esteticii fenomenologice, ale lingvisticii, stilisticii, criticii şi istoriei literare, dar şi ale psihanalizei, sociologiei, antropologiei.

În sens diacronic, sunt urmărite principalele contribuţii ale celor mai vechi ştiinţe ale literaturii, precum poetica, retorica, hermeneutica (ultima beneficiază de un spaţiu mai mic), invocate ori de câte ori tratarea unui subiect o cere. Pe aceeaşi linie sunt urmărite evoluţiile şi interferenţele dintre vechea (şi, ulterior, reînnoita) ştiinţă teoretică a literaturii care este *poetica* şi alte discipline înrudite, precum *istoria literaturii* şi *critica literară*. Toate aceste ştiinţe tradiţionale (sau canonice) ale literaturii interferează cu alte ştiinţe ale spiritului, precum ştiinţele limbii şi ale artei, dar şi cu ştiinţele psihicului (psihologia, psihanaliza) ori ale societăţii (sociologia, antropologia), ca să nu mai vorbim de ştiinţele istoriei (de la istoria propriu-zisă la istoria artei şi a filosofiei, istoria mentalităţilor, istoria ideilor etc.) ori de filosofie (de la filosofia antică la filosofia modernă, precum filosofia artei, a culturii, filosofia istoriei etc.) şi estetică.

Un alt element de clasicitate al tratatului realizat de autorii americani rezidă în armonia şi echilibrul obţinute din îmbinarea abordărilor extrinsece – constituind aşa-numita *teorie externă a literaturii* – cu abordările intrinsece – acestea din urmă formând cunoscuta *teorie internă a literaturii*. Dacă aspectele extrinsece sunt tratate într-o manieră preponderent pozitivistă, descriptivă, cele intrinsece beneficiază şi de o abordare speculativă. Astfel, pe lângă viziunea preponderent structurală (chiar structuralistă, aşadar, neo-pozitivistă) utilizată în cercetarea literaturii, se întâlnesc şi puncte de vedere speculative (idealiste), decantate din estetica fenomenologică, filosofia culturii, filosofia socială etc.

Evident că – aşa cum singuri au recunoscut – teoreticienii americani nu şi-au propus să rezolve toate problemele implicate de disciplina promovată ca teoria literaturii, o parte dintre ele fiind abia schiţate sau doar amintite. De exemplu, rămâne oarecum în suspensie o problemă capitală a teoriei literaturii şi, până la urmă, a oricărei ştiinţe a literaturii: *definiţia literaturii*, obiectul de studiu al acestor ştiinţe. Abstracţie făcând de dezbaterea asupra ontologiei („modului de existenţă" al) operei de artă literară, despre care am vorbit mai sus, chestiunea plină de dificultate a cuprinderii literaturii într-o definiţie care să se bucure de un consens universal nu este evitată nici de către teoreticienii americani. Identificând şi descriind diferite ipostaze ale literaturii din epocile culturale în care aceste operaţii erau încă accesibile, ei ajung la concluzia că definirea literaturii devine şi mai dificilă după romantism, de când începe – după cum susţine René Wellek – „perioada anormală a literaturii"[17], cronologic fixată între 1840 şi 1940. Dacă avem în vedere mutaţiile survenite în practicile literare după această perioadă, când şi ştiinţele moderne şi postmoderne ale literaturii au avut rolul lor în remodelarea ideii de literatură, atunci realizăm cât de complicată devine problema definirii literaturii în secolele al XX-lea şi al XXI-lea.

[17] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 307.

Doi teoreticieni literari contemporani atipici (Adrian Marino şi Antoine Compagnon) şi două tentative de refundamentare a teoriei literaturii

Consideraţii preliminare

Teoreticieni literari atipici, din contexte cultural-geografice diferite, precum Adrian Marino (România), Terry Eagleton (Marea Britanie) şi Antoine Compagnon (Franţa), au căutat şi au găsit soluţii personale de relansare a disciplinei. Adrian Marino[1], de exemplu, a urmărit înnoirea teoriei literaturii pe baza a ceea ce el a numit *hermeneutica* sau *biografia ideii de literatură*, proiectată dintr-o viziune globală, sistematică, integratoare, pe cât posibil exhaustivă asupra literaturii, cu date din toată istoria şi geografia literară. Pentru teoreticianul român, cel mai mare hermeneut al ideii de literatură, viitorul disciplinei este modelat de „o enciclopedie a ideii de literatură". Pentru Terry Eagleton, în schimb – după cum se poate vedea din cartea sa *Teoria literaturii. O introducere*[2], a cărei primă ediţie, în engleză, a apărut în 1983 –, teoria literaturii reprezintă un bun prilej de revizitare a celor mai consistente tradiţii ştiinţifice ale

---

[1] Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987; *idem*, *Biografia ideii de literatură*, vol. I (1991), vol. II (1992), vol. III (1994), vol. V (1998), vol. VI (2000), Cluj-Napoca, Editura Dacia.

[2] Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Iaşi, Editura Polirom, 2008.

secolului al XX-lea (fenomenologia, structuralismul, semiotica etc.), care au influențat decisiv înțelegerea și interpretarea literaturii. În paralel, teoreticianul literar francez Antoine Compagnon[3] crede în posibilitatea teoriei literaturii de a deveni o „epistemologie a științelor literaturii".

În ceea ce urmează, ne vom referi doar la proiectele de reînnoire a disciplinei legate de numele lui Adrian Marino și Antoine Compagnon, doi teoreticieni literari atipici, între concepțiile cărora se pot stabili paralelisme ce nu pot fi trecute cu vederea. De pildă, diferențele dintre cei doi nu sunt create de obiectul de studiu al teoriei literaturii, care este același: *ideea de literatură* sau *ce este literatura*. Maniera de abordare a acestei problematici este una sensibil diferită. În cazul lui Adrian Marino, modalitatea de studiu rămâne una preponderent descriptivă, parcursul cercetării fiind unul de tip enciclopedic, implicând erudiție larg culturală, eforturi de analiză și de sinteză, capacitate asociativă și, evident, simț istoric și spirit critic.

În tentativa sa de reconstrucție critică și multietajată a ideii de literatură, Antoine Compagnon nu ignoră datele privind istoria (arheologia) ideii de literatură, însă acestea nu ocupă un spațiu prea mare, fiind la el simple date de fundal. Accentul cade pe *interogațiile* adiacente întrebării fundamentale *ce este literatura*, respectiv: ce este *intenția literară*, ce este *realitatea literară*, ce este *receptarea literară*, ce este *limba literară*, ce este *istoria literară* și ce este *valoarea literară*. La toate aceste întrebări, teoreticianul francez caută să răspundă prin apelul la diferitele științe ale literaturii (mai noi sau mai vechi), științe care au ca obiect de studiu domeniul vizat de

[3] Antoine Compagnon, *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, *op. cit.*

fiecare dintre aceste întrebări, adică *literatura, realitatea literară, receptarea literară, limba literară, istoria și critica literară*. Perspectiva *științelor literaturii* cu privire la ceea ce este literatura nu este ignorată nici de teoreticianul român, cel care identifică, în spațiul acestora, în special în secolul al XX-lea – căruia îi consacră cele mai multe volume – multiple unghiuri de descriere și de definire a *fenomenului literar* (numit și *text, textualitate, intertextualitate, literaturitate, limbaj poetic* etc.). Față de teoreticianul francez, însă, Adrian Marino acordă o mai mare atenție literaturii înseși, vieții literare, instituțiilor literare, toate fiind implicate în *teoreza*[4] literaturii. Ceea ce se întâmplă în contextul vieții literare, în școlile literare, în special în secolul al XX-lea, când tot mai mulți scriitori sunt și teoreticieni literari, uneori chiar profesori de literatură (în școli și în universități), are consecințe evidente și în organizarea câmpurilor științifice adiacente diverselor studii literare (poetica, teoria literaturii, literatura comparată, hermeneutica etc.).

Interesant este că, deși cei doi teoreticieni literari s-au format în contexte istorice și culturale total diferite, ambii deplâng pierderea interesului din vremea lor pentru teorie. Marino, de exemplu, își scrie primele cărți în deceniul al 7-lea al secolului trecut (*Viața lui Alexandru Macedonski*, 1965, și *Opera lui Alexandru Macedonski*, 1967), într-o perioadă de timp în care critica de tip impresionist, de inspirație călinesciană, era avantajată, iar apetitul pentru teorie părea diminuat. O explicație a repudierii teoriei literare în respectiva epocă o constituia amintirea unui trecut apropiat, în care influența ideologiei marxist-leniniste, specifică proletcultismului, fusese

[4] Înțelegem prin *teoreză* elaborarea de teorii, în cazul de față, elaborarea unor teorii ale *literarului*, numite și *teorii literare*, dar traducând crezuri poetice fundamentate filosofic.

masivă. În perioada stalinistă (anii '50-'60 ai secolului trecut), teoria literară se confunda cu ideologia comunistă, o filosofie aservită şi viciată şi care, la rândul ei, vicia receptarea literară. Acesta este motivul pentru care, odată cu ieşirea din stalinism, în deceniul al VII-lea, teoria era repudiată, cei mai mulţi dintre criticii literari ai vremii văzând în preocupările teoretice un pericol de re-ideologizare a studiilor literare.

Teoreticianul francez îşi scrie cartea sa fundamentală de teoria literaturii, *Demonul teoriei. Literatură şi bun simţ* (a cărei primă ediţie în franceză a apărut în 1998), într-un timp care nu mai amintea deloc de efervescenţa teoretică a anilor '70, atunci când el însuşi fusese student şi se formase în ambianţa vestitei şcoli ştiinţifice cunoscute sub numele de mişcarea Tel Quel, având-i ca profesori pe unii dintre „maeştrii de gândire" ai structuralismului francez (Roland Barthes, Michel Foucault, Philippe Sollers ş.a.). Compagnon pune slăbirea interesului pentru teorie din universităţile franceze pe seama instituţionalizării ei în învăţământul preuniversitar, acolo unde teoria literară, poetica şi stilistica au contribuit la crearea unei pedagogii literare în măsură să ucidă gustul pentru speculaţie, favorizând însă analizele de text în termenii unui limbaj şi ai unei metodologii tehnicizate şi, în parte, rebarbative.

Înainte de a descrie succint principalele elemente ale modelelor de teorie a literaturii pe care cei doi le proiectează – fără a şti unul de altul şi fără a se influenţa, deci, în vreun fel! – e necesar să spunem că dimensiunile acestor proiecte epistemologice sunt diferite. Diferenţa vine din anii şi cărţile (mai multe) consacrate problematicii de către Adrian Marino, în comparaţie cu singurul volum de teoria literaturii (nu singurul volum teoretic, după cum se va vedea mai departe) scris

de Antoine Compagnon, dar care, ce-i drept, are timp să mai scrie (fiind încă în viaţă).

Adrian Marino

Adrian Marino (n. 1921, Iaşi – m. 2005, Cluj-Napoca) a fost unul dintre cei mai mari şi mai cunoscuţi teoreticieni literari români, cu o biografie întru totul remarcabilă, conţinând încercări teribile (detenţie politică între 1949 şi 1957, urmată de ani grei de domiciliu forţat în Bărăgan, 1957-1963, ani în care a avut interdicţia de a publica), care însă nu au avut forţa de a-l înfrânge şi nici nu i-au periclitat opera de savant pe care avea să o dea începând cu vârsta de 44 de ani. Începând cu anul 1965, când publică monografia *Viaţa lui Alexandru Macedonski*, urmată la scurt timp (1967) de altă monografie (*Opera lui Alexandru Macedonski*), Marino va scrie şi va publica ani la rând, volum după volum, ilustrând domenii diverse, de la critica literară (primele cărţi pomenite) şi cărţi de *teorie a criticii literare* (*Introducere în critica literară*, 1968), la volume de *istoria* şi *critica ideilor literare*. De altfel, *critica ideilor literare*, un tip de *propedeutică* (introducere) la teoria literaturii, va fi un domeniu în care Marino va desfăşura o activitate de pionierat, dând numele acestui domeniu şi ilustrându-l cu nenumărate volume, între care mai importante sunt: *Dicţionarul de idei literare*, I, A-G, 1973, *Critica ideilor literare*, 1975.

La graniţa dintre critica ideilor literare şi teoria literaturii (definită în termenii unei „enciclopedii a ideii de literatură") se situează alte volume, la fel de prestigioase, precum: *Hermeneutica ideii de literatură*, 1987, *Biografia ideii de literatură*, vol. I-VI, 1991-2000, dar şi volumele *Modern, modernism, modernitate*, 1969, *Comparatism şi teoria literaturii* (publicată mai întâi în

versiune franceză, 1988, tradusă în română în 1998). La aceste volume se adaugă altele de literatură comparată (publicate în franceză şi în română), precum şi studii de politologie şi culturologie, de ideologie politică, precum şi o bogată serie de cărţi memorialistice, conţinând jurnale de călătorie (jurnale ale unui călător prin bibliotecile lumii, de fapt), dar şi volumul autobiografic, publicat (la cererea sa) postum, *Viaţa unui om singur*, în 2010.

Cu cărţi scrise direct în limbi de circulaţie europeană (de obicei, în limba franceză) sau traduse în multe limbi străine (franceză, italiană, spaniolă, engleză, dar şi în japoneză, maghiară etc.), anvergura ştiinţifică a lui Adrian Marino este o realitate indiscutabilă, din păcate, încă insuficient asimilată – la noi, ca şi aiurea. Motivele neasimilării lui sunt mai multe, dar două ni se par cele mai importante, pentru că sunt mai rar întâlnite în cazul unui teoretician: proporţiile/ dimensiunile operei sale ştiinţifice şi diversitatea domeniilor acoperite.

Mai întâi, copleşitoare sunt suprafaţa şi numărul scrierilor lui Adrian Marino, precum şi diversitatea lor *tematică*: lucrări de critică, teorie literară, critică şi istoria ideilor, hermeneutică, ideologie şi politologie, memorialistică, jurnalistică etc. La toate acestea trebuie adăugat faptul că savantul şi-a scris opera în română şi în franceză, iar o parte din cărţile lui au fost traduse în engleză, italiană, spaniolă, japoneză, cehă etc.

Copleşitor prin fracturile de destin pe care le-a provocat a fost timpul în care a trăit Marino. Savantul român, născut în perioada interbelică, s-a văzut silit să înfrunte regimul politic comunist, cu ani grei de detenţie politică şi de domiciliu forţat, urmaţi de alţi ani petrecuţi într-o închisoare mare cât toată România, unde specialistul în cenzură de mai târziu (nu întâmplător a scris o carte de referinţă despre aceasta după 1989) a trebuit să trăiască şi să cerceteze, să publice şi să călătorească. În

memoriile sale postume, publicate la cinci ani după moartea sa, *Viaţa unui om singur*, există multe, nenumărate indicii privitoare la compromisurile şi concesiile pe care orgoliosul şi fanaticul om al cărţii şi al iluminării prin carte a trebuit să le facă regimului comunist, de altfel, ca mai toţi intelectualii care au suferit ani grei de detenţie politică.

Dincolo de calamităţile istorice, traversate cu stoicism, Marino a trebuit să-şi înfrunte şi demonii lăuntrici, uneori nu mai puţin înfricoşători decât cei din afară. Egolatru din naştere, singuratic şi vanitos până peste marginile permise, blocat într-un narcisism intelectual gigantic şi, de aceea, oarecum autist, cercetătorul român a avut cele mai extravagante planuri de recucerire a pieţelor intelectuale occidentale, scriind şi îndrumându-i şi pe alţii să o facă, cărţi de istoria şi critica ideilor, de teorie literară şi teoria comparatismului, de hermeneutică şi de politologie, probând – după cum se exprima Mircea Martin într-un articol din 2005, cu autoritatea-i recunoscută în domeniile pe care şi Marino le-a ilustrat, – un amestec special de „optimism gnoseologic şi mizantropie". Puţini au fost şi sunt cei care s-au lăsat contaminaţi de „optimismul gnoseologic" al lui Marino, în schimb, mulţi, dacă nu aproape toţi, au fost sau sunt încă răniţi de mizantropia acestui campion al relansării studiilor umaniste, în România şi în lume.

Teoria literaturii – „o enciclopedie a ideii de literatură", în viziunea lui Adrian Marino

Încă din *Hermeneutica ideii de literatură*, Marino stabileşte ca (nouă) sarcină pentru teoria literaturii, după cum am mai spus, un tip de „enciclopedie a ideii de literatură". Parafrazând o afirmaţie a lingvistului Eugeniu Coşeriu, conform căreia *limba se constituie*

diacronic şi funcţionează sincronic, teoreticianul literar şi hermeneutul român susţine că nu altfel stau lucrurile şi în cazul literaturii şi al *ideii de literatură.* Cu alte cuvinte, el crede că atât literatura, cât şi *ideea (conceptul, semnificaţiile termenului) literatură se constituie diacronic şi funcţionează (există, se manifestă) sincronic.* Proiectul său de hermeneutica ideii de literatură acordă întâietate sensului literal, convins fiind, ca şi Herder, că „cel mai bun concept al unui lucru îl dă originea sa"[5]. Preocupat de *ceea ce este literatura în litera sa* şi traversând mai multe straturi istorice ale ideii de literatură, Marino ajunge să concluzioneze că termenul *literatură* este un nume convenţional, ca atâtea altele din spaţiul literar-artistic: „Literatura reprezintă un termen convenţional ca oricare altul. Este doar un «ecran» terminologic care se interpune între fapte şi observatori. Dar chiar «convenţie» fiind, ea este în primul rând instauratoare, explicativă şi funcţională pentru o anume idee: *literatura*"[6].

Convins fiind că „teoria literaturii nu se poate întemeia decât pe descrierea- necesar istorică – a literaturii, respectiv a ideii de literatură" şi realizând un tip de „arheologie" a ideii de literatură, prin evidenţierea straturilor semantice suprapuse ale noţiunii, Marino ajunge să spună că, în definitiv, „ideea de literatură devine «enciclopedia» ideii de literatură"[7].

Trebuie spus, de altfel, că abordarea istorică şi sistematică a ideii de literatură întreprinsă de Marino are în vedere două principale arii/ domenii de cercetare şi de analiză: 1) *literatura* însăşi, observată în datele ei constitutive şi în formele, aspectele pe care le îmbracă într-un context (istoric, cultural, geografic, religios, poli-

5 Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, p. 13.
6 *Ibidem*, p. 14.
7 Ibidem, p. 31.

tic etc.) sau altul, şi 2) *ştiinţele literaturii*, cele istorice şi cele actuale, implicate în definirea / teoretizarea literaturii, descrierea, studierea ei. Aşa se face că atât în *Hermeneutica ideii de literatură*, cât şi în *Biografia ideii de literatură,* cercetătorul român alocă spaţii largi ştiinţelor literaturii, istorice, tradiţionale şi moderne, în care şi prin care ideea de literatură s-a fixat în memoria colectivă şi istorică, precum şi în spaţiul terminologiei literare, atât de puternic dezvoltată în secolul al XX-lea. La Marino, nu există, practic, o separare a celor două perspective, care sunt mai degrabă conjugate în descrierea şi definirea a multiple *faţete/ feţe, ipostaze ale literaturii.* Prin chestionarea ştiinţelor literaturii (şi ale culturii) cu privire la *ceea ce este/ reprezintă, înseamnă literatura,* Adrian Marino se apropie de teoreticianul francez Antoine Compagnon, cel care, ca şi teoreticianul român, investighează principalele ştiinţe ale literaturii (dar numai pe acestea, nu şi literatura luată în sine sau în mulţimea varietăţilor ei), pentru a afla tot ceea ce i se pare mai important în legătură cu înţelegerea şi definirea literaturii.

După cum am arătat deja în capitolul anterior, interogarea literaturii se face, în cazul teoreticianului francez, din unghiul chestionării în prealabil a câteva dintre datele ei constitutive: *intenţia literară* (autorul), *realitatea literară* (lumea operei), *receptarea literară* (cititorul), *limba literară* (stilul), *istoria literară* (axa diacronică) şi *valoarea literară* (evaluarea, judecata de gust). Compagnon însă îşi reduce aria investigaţiilor doar la câmpul diverselor ştiinţe ale literaturii, nu chestionează literatura însăşi, aşa cum a făcut-o Marino. Deosebirea dintre cei doi vine şi din sarcinile diferite distribuite teoriei literaturii de fiecare dintre cei doi: Compagnon vrea să facă din teoria literaturii o „ştiinţă a ştiinţelor literaturii" (căci asta înseamnă preconizata *epistemologie*

a ştiinţelor literaturii), pe când Marino se mulţumeşte să o aducă în perimetrul unei „enciclopedii a ideii de literatură". Aceasta din urmă reprezintă doar una dintre laturile proiectului său de reînnoire a teoriei literaturii. O altă latură este constituită de refundamentarea teoriei literaturii ca *teorie a literaturii comparate* (v. *supra*!).

În fine, poate că cel mai ambiţios lucru din acest proiect de remodelare a teoriei literaturii pe baza *biografiei ideii de literatură* îl reprezintă obţinerea unui *model general şi universal al ideii de literatură,* model generat de eforturile hermeneutice întreprinse, *un model final,* care încununează laborioasa activitate de lectură şi interpretare, garantând prin el însuşi eficienţa, dacă nu şi concludenţa demersului ştiinţific şi interpretativ.

În concluziile cărţii *Hermeneutica ideii de literatură,* prezentate sub titlul *Model final,* Marino prezintă ceea ce el consideră a fi straturile constitutive ale ideii de literatură, desfăşurate istoric şi/sau sincronic, la care cercetătorul ajunge în urma unei autentice arheologii a sensurilor. Aşa cum se poate vedea, stratul originar al ideii de literatură este cel etimologic, stratul *literei,* din care derivă, încă pe teritoriul limbii latine, cuvântul *litteratura*[8]. Termenul *litterae* (la plural) din latină a provenit, spune Marino, dintr-un calc al cuvântului vechi grecesc *grámmata.* Din lat. *litterae* s-a format cuvântul *litteratura,* ambele cuvinte fiind creaţii lexicale (neologice) latineşti din secolele I-II d. Hr. Aceste două lexeme desemnau atât textele sacre, cât şi pe cele profane, ceea ce-l determină pe Marino să vorbească despre polisemia originară a termenului *literatură,* trăsătură regăsibilă apoi în toate straturile ei succesive.

În concepţia sa, sintetizată în capitolul numit *Model final, ideea* sau *modelul de literatură* (european)

[8] *Ibidem,* p. 33 ş.u.

conţine următoarele şapte straturi istorice caracterizate printr-un semantism bine individualizat: 1. Stratul originar; 2. Stratul cultural; 3. Stratul cantitativ; 4. Stratul specific, 5. Stratul heteronomic; 6. Stratul ierarhic şi 7. Stratul genetic şi autodestructiv.

De exemplu, *stratul originar* al literaturii (şi al ideii de literatură) este constituit de *literatura scrisă* şi *literatura orală,* respectiv de totalitatea operelor scrise şi orale (păstrate în scris acestea din urmă), pe orice temă şi de orice valoare: de la textele literare eminente ale clasicilor la textele istorice sau religioase. Din acelaşi strat originar fac parte alte două feţe/ipostaze istorice ale literaturii: *literatura sacră* şi *literatura profană,* adică „totalitatea operelor sacre şi profane (*divinarum et secularium litterarum*)".

Stratul cultural vizează înţelegerea şi definirea literaturii preponderent ca (v. gr.) *grammatiké* (lat. *Grammatica*), literatura fiind asociată educaţiei intelectuale, pe atunci dominată de cultura literară. Literatura înseamnă acum „cunoaştere, cultură transmisă oral, apoi în scris, toate în sfera acumulării intelectuale şi a înnobilării şi *umanizării* spiritului"[9]. Termenii din acelaşi câmp semantic cu stratul cultural al cuvântului *literatură* sunt: instrucţia oferită de gramatică, erudiţia adusă de cultura enciclopedică, artele liberale, studiile umaniste, dar şi expresia *litere bune* (devenită, ulterior, *litere frumoase*).

Stratul cantitativ al ideii de *literatură* vizează înţelegerea *literaturii* ca „totalitate a scrierilor" (de orice tip, de orice valoare), cărora li se alătură următoarele „accepţii convergente" (termenii lui Marino): scrierea – un act de cultură, cartea ca literatură, biblioteca, bibliografia (în care Marino vede începutul studiilor literare). Totalitatea literaturii, crede Marino, conţine esenţa ideii de litera-

[9] *Ibidem,* p. 462.

tură, teoreticianul împărtăşind, aici, ideea romantică, hegeliană, potrivit căreia doar din *întreg poate fi aprehendată esența*. În cazul de față, totalitatea literaturii implică toate ipostazele valorice şi non-valorice ale *literaturii:* literatura înaltă, nobilă, elitistă, dar şi literatura trivială, literatura de masă, paraliteratura, antiliteratura, subliteratura.

Aşa-zisul *strat specific* al *literaturii* conține semantismul actual al termenului *literatură*, respectiv, sensurile de literatură beletristică, literatura (auto)legitimată prin valoarea ei estetică. După Marino, abia din secolul al XIX-lea, literatura devine echivalentă cu „creația orală şi scrisă specific estetică"[10]. În acest context definițional, iese în evidență cu forță *poezia ca esență a literarului* (suntem în romantism, n.n.), prin care literatura (poezia cu deosebire) se autonomizează şi se opune restului culturii literare (erudite, didactice, filologice etc.). Termenii asociați acestei noi idei de *literatură* sunt: expresiile *litere frumoase* (mai întâi, cu conținut larg cultural), *literatură frumoasă*. La aceştia se adaugă termenii unor noi dezbateri, contexte şi pretexte pentru noi definiții ale *literaturii*: *literatură poetică sau poezie, arta literară, artă a cuvântului, artă de a scrie, specificul literar* (*esența literaturii, frumosul literar, puritatea literară* cu sinonimele: *poeticitate, literaritate, limbaj literar, semn, semnificație* etc.).

Stratul heteronomic al *literaturii* este, în opinia sa, rezultatul instituționalizării literaturii şi a cercetării literare, precum şi al dezvoltării esteticii ca disciplină academică, prin care valorile artistice nu mai sunt prezentate ca valori autonome şi pure, ci ca realități heteronome, definibile şi prin contextele lor de apariție şi de funcționare. Cu alte cuvinte, literatura începe să fie descrisă ca

[10] *Ibidem*, p. 463.

„domeniul valorilor concurente şi exclusiviste exprimate în scris, care pun în discuție (şi chiar în pericol) specificul şi autonomia" acesteia. Literatura se definește acum şi se identifică drept *literatură națională şi universală*, dar şi ca fenomen social, expresie a societății sau a vieții economice, ca fenomen ideologic ori ca mijloc al transmiterii unor ideologii, convingeri politice etc.

Prin *stratul ierarhic* al literaturii Marino are în vedere ierarhizarea internă a producțiilor literare după criteriile şi gusturile criticii şi istoriei literare (fenomen nu mai vechi de secolul al XIX-lea, când se dezvoltă aceste două discipline). Se fixează, în acest context evaluativ, două tipuri de literatură ierarhizate după criteriul valoric: *literatura inferioară – literatură superioară, literatură – subliteratură, literatură înaltă – literatură de consum, literatură elitistă – literatură de masă* etc.

Al şaptelea strat, *stratul genetic şi autodestructiv*, vizează înțelegerea şi definirea literaturii prin *autogenează*, dar şi prin *contestație, negare* şi *autosuprimare*. Specific mai ales secolului al XX-lea, acest strat vizează înțelegerea literaturii ca realitatea născută şi renăscută din ea însăşi, fie ca parodie sau pastişă (metaliteratura, intertextualitatea), fie ca *mozaic de citate* (astfel şi este definită intertextualitatea de către Julia Kristeva). Aici, în acest ultim strat, intră toate producțiile *metaliterare*, înțelese şi definite în dublul lor sens: 1) *literatura despre literatură*, adică toate *ştiințele literaturii* dezvoltate puternic în secolul al XX-lea, dar şi 2) *literatura născută din literatură*: parodiile, pastişele, prelucrările, parafrazele, citatele literare (adică tot ceea ce intră în domeniul intertextualității). De asemenea, în acest ultim strat, definit ca strat (auto)genetic, dar şi ca *strat autodestructiv*, intră *paraliteratura* şi *subliteratura* – ipostaze ale literaturii de consum, de masă etc. –, care participă (mai mult sau mai puțin) la erodarea literaturii înalte. Stratul

autodestructiv al literaturii vizează mai cu seamă *antiliteratura*, extrem de dezvoltată în secolul al XX-lea, incluzând contestațiile, negarea ideii de literatură tradițională, romantică, modernă etc., precum și toate tentativele de suprimare a literaturii în vederea refacerii/rescrierii ei în totalitate, idee utopică desigur, dar cu mare impact în reorganizarea vieții literare și în sfera remodelării interesului și gustului literar[11].

Contribuția lui Adrian Marino la dezvoltarea studiilor literare și la remodelarea teoriei literaturii

Contribuția lui Marino la dezvoltarea studiilor literare[12] nu este ușor de circumscris. În cea de-a doua parte a secolului al XX-lea – adică atunci când Marino își scrie și-și promovează (ca puțini alți români) opera științifică, în țară, ca și peste hotare – literatura comparată și teoria literaturii trec prin convulsii și crize repetate, augmentate de criza internă a literaturii, dar și de criza generală a științelor literaturii concurate tot mai

11 Detalii despre toate aceste fețe / ipostaze ale literaturii se găsesc în capitolul *Fețele/ Ipostazele literaturii* din perspectiva unei teorii a literaturii cu ambiții enciclopedice: a) literatură *orală* vs. literatură *scrisă*; b) literatură *populară* (cu subvariantele: *literatură orală, trivială, de consum* etc.) vs. literatură *cultă* (și ca *literatură scrisă, nobilă, clasică, estetizantă* etc.); c) *literatura sacră* (cu subtipurile: literatură *religioasă, mistică* etc.) vs. literatura *profană* (cu subvariantele *literatură seculară, laică* etc.)

12 Unele elemente din prezentarea activității și operei lui Adrian Marino se pot vedea, într-o variantă remodelată, într-un articol publicat anterior: Cf. Lucia Cifor, *Un teoretician literar atipic: Adrian Marino*, „Limba Română", Chișinău, nr. 1-2, ianuarie - februarie 2022, pp. 123-129.

pregnant de studiile culturale. Prin militantismul implicit și explicit al demersurilor sale științifice, Marino participă într-o măsură destul de consistentă la mutațiile survenite în dezvoltarea studiilor literare, cel puțin în aceste două domenii, la care ar trebui adăugat domeniul hermeneuticii. De exemplu, teoreticianul român abordează cu curaj și fără complexe provinciale criza în care ajunsese literatura comparată, încă insuficient de bine consolidată în fața istoriei literaturii, dar trebuind să înfrunte provocările noilor științe ale literaturii altoite pe trunchiul semioticii, al diferitelor tipuri de lingvistică, precum și mutațiile ce veneau dinspre antropologia culturală, cu toate subdomeniile sale promițătoare (arhetipologia, mitanaliza și mitocritica, științele imaginarului etc.). Calea aleasă de Marino este una radicală. Ca să continue să existe, literatura comparată trebuia să se relanseze. Relansarea impune, în viziunea sa, reîntemeierea teoretică a literaturii comparate. Aceasta din urmă nu mai putea fi un comparatism pur literar (de va fi fost vreodată așa ceva), nici doar o simplă disciplină academică, ci un comparatism militant, angajat în forjarea unui nou umanism, unul care să reducă inegalitățile dintre culturi, literaturi și popoare și să conducă în cele din urmă la optimizarea rasei umane, nu doar a studiilor literare. Utopic sau nu, comparatismul militant pentru care pledează și care îl va determina pe Marino să ajungă și la *restatuarea teoriei literaturii* ca *teorie a literaturii comparate*, anticipă – când nu se grupează cu – provocările venind dinspre paradigma studiilor culturale, uneori, excesiv de angajate politic, după cum se știe. Aceasta este, de altfel, una dintre direcțiile de regândire și redefinire a teoriei literaturii. Cealaltă direcție este cea fixată în albia *criticii de idei literare*, gândită ca o pregătire pentru teoria literaturii, „disciplină mult mai dificilă", după cum se exprima Marino.

În ambele situații, cercetătorul român deplânge situația teoriei literare de la noi. Un bilanț al dezinteresului românilor pentru teorie (și pentru teoria literaturii) este fixat într-un articol din 1991, publicat în *Politică și cultură*, în 1996 (vezi *infra*!).

În ceea ce privește contribuția lui Marino la dezvoltarea teoriei literaturii, spațiul lucrării de față este insuficient pentru a pune în evidență detaliile cantitative, calitative, dar și pe cele discutabile ale aportului său științific. Cumulativ și holistic, proiectul refundamentării teoriei literaturii al lui Marino se derulează prin scrierea a mai multe volume, în mai multe etape ale activității sale științifice. Interesante și până la un punct incitante sunt similitudinile dintre proiectul său de reînnoire a domeniului cu proiectele altor teoreticieni de faimă universală, precum Terry Eagleton sau Antoine Compagnon. În paginile care urmează, după cum am spus, ne propunem să evidențiem doar o parte dintre elementele comune care se pot identifica în tentativele de regândire a teoriei literaturii de către Adrian Marino și Antoine Compagnon. Mai precis, vom avea în vedere un element cardinal din proiectele de reînnoire a disciplinei ale celor doi teoreticieni, respectiv, reîntemeierea teoriei literaturii pornind de la întrebarea *ce este literatura*, clivată în două alte întrebări: ce este literatura în ea însăși (în viața, cetatea, mișcarea, societatea etc. Literară) și *ce (mai) este literatura* privită dinspre multitudinea științelor literaturii, intens dezvoltate de la Școala formală rusă încoace. Anvergura proiectelor celor trei teoreticieni literari, dimensiunile, avatarurile lor sunt, evident, diferite, dar toate ar merita cercetate mai îndeaproape, fără complexe de inferioritate sau de superioritate.

Contribuțiile lui Marino sunt încă insuficient asimilate atât la noi, cât și în afara țării, în pofida traduce-

rilor și ecourilor în mare măsură pozitive pe care le-au avut cărțile în diverse țări. Nefiind un universitar (specie de intelectual nu prea agreată de savant în perioada comunistă, din motive pe care nu le mai discutăm!), Marino nu a avut un context potrivit pentru a face școală și discipoli, și nu doar din rețineri și inaptitudini personale, ci și din pricina unor factori politici nefavorabili. Poate de aceea, contribuțiile sale la dezvoltarea unor domenii ale studiilor literare nu sunt nici pe departe puse la lucru și făcute să rodească. Studiile consacrate operei lui Marino rareori depășesc – iar acest lucru s-a întâmplat abia în ultimii ani! – dimensiunile unor articole de presă (culturală, literară, de specialitate), tentativele de monografiere din timpul vieții lui fiind reduse la dimensiunile unor broșuri sau cărți sub o sută de pagini, fiind mai degrabă ghiduri de orientare, *vademecum*-uri (lucrări cu caracter introductiv) în hățișul unei opere și al unei vieți extrem de bogate și complexe[13].

Abia în ultimii ani s-au înregistrat câteva interesante lucrări monografice consacrate operei și vieții lui Marino[14], din păcate, un pic prea îndatorate tiparului

[13] Cele mai importante cărți de teoria literaturii apărute în timpul vieții lui Adrian Marino sunt: Constantin M. Popa, *Hermeneutica lui Adrian Marino*, Craiova, Editura Aius, 1993, 83 pagini; idem, *Adrian Marino: monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001, 112 pagini; Adrian Dinu Rachieru, *Alternativa Marino*, Iași, Editura Junimea, 2002, 143 pagini.

[14] Abia în ultimii trei ani se înregistrează cele mai consistente contribuții consacrate „moștenirii Marino". Cf. Simona-Maria Pop, *Adrian Marino. Vârstele devenirii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI; *idem*, *Adrian Marino: Obsesia trecutului*, Alba Iulia, Editura Gens Latina, 2010; Elena Mândrilă Negoiță, *Un călător în universul cărților – Adrian Marino*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2013.

Marino par lui-même. Multiplele sale declarații programatice, mărturisirile şi evocările propriilor crezuri, mize, proiecte şi obiective de cercetare, prezente de atâtea ori în paginile cărților proprii sau în interviurile, prefețele şi postfețele cărților pe care le-a scris, au fost nu o dată considerate ca fiind propria sa ideologie (termenul apare adesea şi la Marino, utilizat în accepția sa anglo-saxonă, însemnând 'sistem de idei', 'gândirea' sa), studiul acesteia reprezentând, pentru unii, o cale comodă de prezentare a operei lui ştiințifice, dar desigur nu şi cea mai adecvată.

Şi mai interesante şi mai pline de consecințe sub aspectul utilității lor sunt lucrările colective realizate de cercetătorii afiliați sau membri ai Centrului de Studii Culturale „Adrian Marino" de la B.C.U. Cluj-Napoca. Una dintre acestea vizează *Bibliografia Marino*[15], iar cea de-a doua reprezintă o colecție de studii[16] pe tema *criticii de idei literare*, în care Marino a fost un pionier, realizând – după cum se ştie – primul dicționar de idei literare[17], urmat de un studiu în care teoretizează acest nou domeniu al criticii literare[18].

15 *Viața, opera şi activitatea lui Adrian Marino. Cercetare bibliografică şi de referință. Bibliografia*, coordonată de Florina Ilis, întocmită de Florina Ilis, Ana Maria Căpâlneanu. Colaboratori: Rodica Frențiu, Ionuț Costea şi Angela Marcu. Studiu introductiv de Florina Ilis. Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010, 392 pagini.

16 Cf. *Dintr-un dicționar de idei literare*, ediție şi text îngrijit de Florina Ilis şi Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010, 304 pagini.

17 Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, A-G, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.

18 *Idem*, *Critica ideilor literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974; traducerea germană, Dacia, 1976, traducerea franceză, Bruxelles, Complexe, 1978.

În toate cărțile sale de critica ideilor literare sau de teoria literaturii, Marino arată cum înmulțirea ştiințelor care studiază literatura a condus, între altele, la creşterea numărului de perspective de abordare a acesteia, la sporirea şi diversificarea metodelor de studiu. Pe de altă parte, literatura însăşi trece în răstimpul unui singur secol, al XX-lea, prin schimbări atât de rapide, încât devine tot mai problematică găsirea unei definiții care să satisfacă de o manieră convenabilă pe toată lumea. O sinteză a mutațiilor prin care trece literatura, în special în secolul al XX-lea, a fost realizată de către Adrian Marino, în cele şase volume ale *Biografiei ideii de literatură*, dintre care *patru* sunt consacrate literaturii în secolul al XX-lea. Într-o descriere succintă, savantul român expune următoarele „note specifice" ale schimbărilor pe care le suportă literatura şi reflecțiile asupra literaturii în secolul XX:

- Înmulțirea definițiilor literaturii pe fondul unei insațiabile individualizări a artiştilor, dornici mai mult ca oricând să revoluționeze arta cuvântului: „Definițiile literaturii tind să se individualizeze, să se absolutizeze, să devină radicale, exclusiviste, reducționiste"[19];
- Repudierea tradiției literare anterioare (şi a trecutului în care s-a constituit) are drept consecință pulverizarea ideii de literatură: „Accepțiile tradiționale tind să dispară din circulație sau să fie absorbite în fondul general indistinct, implicit, al culturii"[20];

19 Cf. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. 3, 1994, pp. 9-10.

20 *Ibidem*.

- În planul reflecțiilor asupra literaturii, dar și la nivelul unor construcții literare, se întâlnesc scepticismul extrem cu rafinamentul extrem și cu erudiția culturală de cea mai bună calitate: „Problematizarea ideii de literatură devine excesivă, cu rezultate de ordinul rafinamentului alexandrin și infinitezimal sau al scepticismului profund; (corelatul este, n.n.) ideea de literatură nu poate și nu trebuie să fie definită, analizată, clarificată etc."[21];
- În paralel, se dezvoltă și se exaltă toate formele nihiliste și contestatare de literatură: de la literatura de consum până la antiliteratură: „Prin contrast, ideea de literatură intră în perioada marilor sale divulgări, generalizări și popularizări publicistice; vulgarizarea devine extremă; parcurgem cea mai «mediatică» etapă a biografiei ideii de literatură"[22].

Amintim toate aceste particularități ale literaturii din secolul al XX-lea, pentru că, mai ales în acest secol, corelarea *producției literare* cu *ideea de literatură*, pe care o putem descrie și ca *teoreza fenomenului literar* (înțelegând prin aceasta modul în care gândesc și definesc literatura autorii și publicul lor), reprezintă o obligație de prim ordin a oricărui profesionist al domeniului. Literatura care se scrie în secolul al XX-lea este deseori influențată de felul în care ea este teoretizată, tematizată etc., iar diferitele teorii, idei, concepții despre literatură care influențează creațiile literare se schimbă în chip amețitor în acest secol, un secol al avangardelor, printre altele.

21 *Ibidem.*
22 *Ibidem.*

Impactul teoriilor literare asupra creării și receptării literaturii nu a fost întotdeauna atât de imprevizibil și divers ca în secolul al XX-lea, pentru că nici literatura, nici disciplinele care se ocupau cu cercetarea ei nu au mai fost atât de expuse pulverizării prin excesul de individualizare și prin rapiditatea cu care s-au succedat înnoirile. Sunt departe epocile clasice ale literaturii europene, când practica literaturii și chiar înțelegerea (interpretarea) ei erau atent reglementate. După cum am arătat mai înainte, poeticile clasice erau prescriptive sau normative, în acord cu interesele puterii laice sau religioase și cu idealurile lor educative și morale. Începutul secolului al XIX-lea (nașterea romantismului) a însemnat – din punct de vedere literar – emanciparea literaturii față de instituțiile care o reglementau, fapt care s-a tradus mai întâi, după cum era și firesc, în abandonarea poeticilor clasice și adoptarea unor poetici profund individualizate. În prima parte a secolului al XX-lea, atât literatura, cât și științele literaturii se dezvoltă în varii direcții, în variate forme și modele, de cele mai multe ori înlocuite rapid cu altele.

Antoine Compagnon

Actualmente, profesor la Collège de France, Antoine Compagnon (n. în 1950, la Bruxelles, Belgia) este cunoscut mai ales ca autor al unor studii de **literatură franceză** (*Michel de Montaigne*, Seuil, 1980; *Cea de-a treia republică* / *La Troisième République des Lettres*, Seuil, 1983; *Proust între două secole* / *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989; **literatură comparată**: *Cinci paradoxuri ale modernității* / *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Seuil, 1990; *Spiritul Europei*/ *L'Esprit de l'Europe*, en collaboration, Flammarion, 1993; *Antimodernii*/ *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland*

Barthes, Gallimard, 2005 şi mai puţin prin lucrări de **teoria literaturii**. Totuşi, lucrarea sa *Demonul teoriei. Literatură şi bun simţ/ Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Seuil, 1998) reprezintă o tentativă non-conformistă de regândire a domeniului teoriei literaturii, care nu poate fi trecută cu vederea, în contextul numărului redus de încercări de refundamentare a teoriei literaturii de la sfârşitul secolului al XX-lea şi începutul secolului al XXI-lea. Alături de Adrian Marino, dar independent faţă de acesta şi, din punct de vedere cronologic, în urma sa cu câţiva ani, cercetătorul francez are meritul de a expune situaţia teoriei literaturii în special în spaţiul francez, însă semnificaţiile acestui fapt depăşeşc, evident, spaţiul francez.

Teoria literaturii – „o epistemologie a ştiinţelor literaturii", în viziunea lui Antoine Compagnon

Cartea *Demonul teoriei. Literatură şi bun simţ* este una cu totul specială, dacă o comparăm cu tratatele mai vechi, dar tot din secolul al XX-lea de teoria literaturii. Scrisă în spiritul filosofiei moraliste franceze (Compagnon este un mare admirator al filosofului francez Montaigne, despre care a şi scris un studiu de referinţă), cartea se remarcă printr-un tip de discurs alert, ironic, fiind scrisă într-un stil eseistic, în care adevărurile gândite sunt de multe ori înfăşurate în mantia ironiei, poate pentru a le face mai uşor digerabile. Toate aceste particularităţi stilistice nu afectează seriozitatea demersului teoretic, cum ar putea părea, ilustrând doar predilecţia cercetătorului francez pentru tipul de discurs al filosofiei postmoderne (sceptic, ironic, relativist, paradoxal de multe ori), într-o oarecare legătură cu spiritul şcolii moraliste (de veche tradiţie în Franţa).

După cum se poate vedea, cartea are un titlu, *Demonul teoriei. Literatură şi bun simţ*, pe care l-am putea descrie ca fiind sofisticat, necesitând o mică dezbatere hermeneutică. Prima parte a titlului este o metaforă epistemologică, vizând caracterul paradoxal al teoriei, în general vorbind, dar şi al teoriei literaturii.

Serioasă, însă mereu nemulţumită cu răspunsurile sau soluţiile facile, teoria literară provoacă „neplăceri" care seamănă cu cele iscate de un demon, sugerează Compagnon. Teoria preia din simbolistica demonului (diavolului) trăsături cum ar fi spiritul mereu contestatar, pururi neliniştit, care sprijină controversa şi disputa, iar nu pacea şi concordia. Mergând pe firul metaforei epistemice utilizate de Compagnon, teoria (literaturii) neliniştește, punând în mişcare inteligenţa critică şi distrugând confortul şi conformismul, rigiditatea sau conservatorismul gândirii obişnuite. Procedând în acest fel, teoria literaturii îl îndeamnă pe cel interesat la o perpetuă interogare a obiectivelor/ ţintelor specifice studiilor literare, obiective care transpar din întrebările (şapte la număr): *ce este literatura*, ce este *intenţia literară*, ce este *realitatea literară*, ce este *receptarea literară*, ce este *limba literară*, ce este *istoria literară* şi ce este *valoarea literară*. Evident, problema fundamentală este conţinută – ca şi la Marino ori la Terry Eagleton – în întrebarea *ce este literatura*. La această întrebare, spune Antoine Compagnon – care se face „avocatul diavolului" (avocatul „demonului teoriei") –, nu se poate răspunde decât mergând pe firul altor şase întrebări, care vizează elementele fundamentale ale oricărei definiţii a literaturii: *intenţia literară* (autorul), *realitatea literară* (lumea reprezentată în operă, obiect al *mimesis*-ului), *receptarea literară* (lectura şi problematica ei), *limba literară* (stilul, tratat de diferite tipuri de stilistică), *istoria literară* (ordi-

nea diacronică a operelor literare) şi *valoarea literară* (obiectul criticii literare, domeniu al judecăţilor estetice).

Partea a doua a titlului cărţii, conţinând expresia *Littérature et sens commun/ Literatură şi bun simţ* (echivalentul românesc *bun simţ* pentru *le sens commun* nu este chiar cea mai fericită soluţie de traducere!), se referă la înţelegerea literaturii – aşadar, şi la definirea ei – din perspectiva „simţului comun". „Simţul comun" (expresie rareori sinonimă cu expresia „bun simţ") este echivalent cu spiritul neteoretic, ne-reflexiv, destul de des întâlnit printre oamenii care au de a face cu literatura. Din perspectiva acestora şi a înţelegerii lor neproblematizante, teoria literaturii este ceva nu tocmai dezirabil, caracterul ei reflexiv, interogativ, ba chiar aporetic, îndepărtându-i pe cei mai mulţi de ceea ce reprezintă ea în esenţă, *o ştiinţă care se reinventează mereu*, ca şi literatura, de altfel.

După cum se poate constata, teoria literaturii nu mai este, pentru teoreticianul francez, o simplă ştiinţă descriptivă, devenind una preponderent reflexivă, practic, o ştiinţă aporetică[23], o ştiinţă însetată de paradoxuri, de vreme ce chiar obiectul ei de studiu, literatura, nu beneficiază – în secolul al XX-lea, mai puţin decât oricând – de o definiţie care să poată spera la un consens universal. Într-un fel, asta şi doreşte autorul francez să arate în prima parte a cărţii sale, pe care am putea-o considera dedicată istoriei „ideii de literatură" (ca să întrebuinţăm termenii lui Marino). Ca şi teoreticianul român, Antoine Compagnon nu poate face abstracţie de

[23] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 21. În calitate de ştiinţă aporetică, teoria literaturii nu are pretenţia de a oferi răspunsurile definitive la întrebările pe care tot ea şi le pune. Demnitatea, forţa şi onestitatea ei constau în menţinerea acestui inconfortabil statut de ştiinţă aporetică.

istoria ideii de literatură (data de apariţie a termenului *literatură*, conţinuturile semantice ale acestuia ori cele ale termenilor oarecum sinonimi, precum *literaritate*), numai că toate aceste elemente nu ocupă un spaţiu prea mare, fiind simple date de fundal. În cartea lui Compagnon, accentul cade pe *interogaţii* şi nu pe *răspunsurile* care – parafrazând o expresie a lui Martin Heidegger – *îşi păstrează rădăcinile în întrebările* care le-au stimulat apariţia. Este, de altfel, celebră fraza spusă de Compagnon cu privire la întrebările care vizează esenţa aporetică a teoriei literaturii: *les réponses passent, les questions restent* ('răspunsurile trec, întrebările rămân').

Şase sunt interogaţiile prin care teoreticianul francez încearcă să determine ramificaţiile de bază ale întrebării fundamentale *ce este literatura*. Cele şase întrebări, subsecvente întrebării fundamentale *ce este literatura*, sunt: ce este *intenţia literară*, ce este *realitatea literară*, ce este *receptarea literară*, ce este *limba literară*, ce este *istoria literară* şi ce este *valoarea literară*[24]. Răspunsurile la aceste întrebări constituie, după cum lesne se poate vedea, materia mai multor ştiinţe (mai vechi şi mai noi) ale literaturii: teoria literaturii, poetica, hermeneutica, teoriile lecturii şi estetica receptării, stilistica şi retorica, istoria şi critica literară.

În raport cu ştiinţele literaturii pomenite mai sus – pe care teoria literaturii le poate analiza şi evalua! – teoria literaturii funcţionează ca o *epistemologie*: „teoria literaturii e (...) modernă: ea presupune existenţa studiilor literare, instaurate în secolul XIX, începând cu romantismul. Ea nu rămâne fără legături cu filosofia literaturii, ca ramură a esteticii, care reflectează la natura şi funcţiile artei, la definirea frumosului şi a

[24] *Ibidem*, p. 31.

valorii. Dar teoria literaturii nu este totuşi filosofia literaturii; ea nu e speculativă, nici abstractă, ci analitică sau topică: obiectul său este discursul, discursurile despre literatură, critica şi istoria literară, cărora le chestionează, le problematizează şi le organizează practicile. *Teoria literaturii nu e nici o poliţie a literelor, nici a studiilor literare, ci, într-un anume fel, epistemologia lor*"[25].

Calitatea de epistemologie a ştiinţelor literaturii pe care o poate dezvolta teoria literaturii rămâne mai degrabă una dintre sarcinile de viitor ale cercetării literare. Antoine Compagnon, în celebra sa carte *Demonul literaturii. Literatură şi bun simţ*, nu-şi permite să creadă că a făcut ceva mai mult decât „o iniţiere în depăşirea naivităţii"[26]. În finalul cărţii, el subliniază, o dată în plus, ideea că noul rang epistemologic pe care ar urma să-l dezvolte disciplina impune – din partea teoreticianului literar – preferinţe pentru o metodologie, nu şi eclectism metodologic, relativism dar nu pluralism, spirit critic *permanent* în dauna complezenţelor de tot felul[27].

Criza teoriei literaturii[28] *din ultima parte a secolului al XX-lea din perspectiva lui Adrian Marino şi Antoine Compagnon*

În ceea ce priveşte dezbaterea de faţă, cei doi teoreticieni literari amintiţi, Adrian Marino şi Antoine

[25] *Ibidem*, p. 17.
[26] *Ibidem*, p. 22.
[27] *Ibidem*, p. 320.
[28] O prezentare mai sintetică a subiectului se poate citi într-un articol publicat recent, care conţine unele elemente din paginile care urmează. Cf. Lucia Cifor, *Aspecte ale crizei teoriei literaturii din ultima parte a secolului al XX-lea*, „Limba Română", Chişinău, nr. 5-6, mai-iunie 2022, pp. 123-129.

Compagnon, unul mai „particular" (straniu) decât altul[29], evocă situaţia teoriei literaturii, deplângând situaţia teoriei în general, nemulţumiţi, fiecare în felul său, de ceea ce se întâmplă cu teoria literaturii în contextele pe care le cunosc pentru că le-au traversat.

Spre deosebire de teoreticianul francez, Adrian Marino nu a fost şi profesor universitar, nu a predat disciplina numită *teoria literaturii*, a fost, în schimb, după cum se ştie, un pedagog înnăscut, ca orice cărturar de factură iluministă. Ca şi maeştrii paideici din secolul Luminilor, iar, în parte, precum ardelenii din secolul al XIX-lea, Marino a ţintit să facă educaţie naţională, fiind interesat de proiectele mari de cercetare, pe care le asocia – cum nu au făcut-o prea mulţi în secolul al XX-lea – cu „proiectul de ţară", promovând valorile europene şi occidentale, militând pentru occidentalizarea României cu luciditate şi perseverenţă din colţul de lume în care i-a fost dat să trăiască.

Un element comun pe care îl au cei doi teoreticieni este că, deşi preocupaţi de *soarta teoriei literare* (utilizând o sintagmă a lui Adrian Marino, folosită ca titlu al unui articol din 1991, *Soarta teoriei literare*, publicat în volum abia în 1996[30]), nu i-au consacrat acesteia decât puţine cărţi cu titlu explicit. Mai precis, doar câte una: Compagnon, *Demonul teoriei*, iar Marino, *Comparatism şi teoria literaturii*. Evident, aceasta este o impresie doar,

[29] Dar despre asta nu mai facem vorbire aici. Ceva deja am spus, atunci când i-am numit «atipici». Întrebarea care ar merita pusă este dacă există şi teoreticieni „tipici". Dacă luăm în considerare ceea ce spune Antoine Compagnon despre teoreticieni, am putea zice că nu pot exista decât *atipicii*.
[30] Cf. articolul omonim în: Adrian Marino, *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română*, 1996, Iaşi, Editura Polirom, pp. 243-246.

pentru că ambii teoreticieni s-au impus prin tomuri savante de teorie despre „antimodernii" de ieri şi de azi (Compagnon) ori despre teoria şi critica ideilor literare, comparatism, hermeneutică, ideologie etc. (Marino).

Ca teoretician şi ideolog deopotrivă (în sensul anglo-saxon al termenului *ideolog*), Adrian Marino s-a manifestat, mai întâi, într-un climat ostil teoriei, asimilată tendenţios, la noi, o vreme, mai precis imediat după perioada stalinistă, cu ideologia din perioada proletcultistă[31]. Antoine Compagnon a trebuit să înfrunte, la rândul lui, ostilitatea îngheţată a mediilor universitare franceze, acolo unde teoria a ajuns să fie doar tolerată ca parte a rutinei universitare, fără să mai provoace spiritele la o competiţie mondială de idei, ca pe vremea gloriei *tel quel*-iştilor.

Adrian Marino, despre care se ştie că a debutat cu două cărţi de critică (şi istorie) literară, dar şi-a consolidat reputaţia de teoretician în timp, parcurgând mai multe etape, în care a funcţionat fie ca teoretician al criticii literare, apoi ca teoretician al *criticii de idei literare* şi teoretician al comparatismului (în siajul căruia vedea dezvoltându-se o nouă teorie a literaturii – *teoria literaturii comparate*), fie ca hermeneut şi biograf al ideilor literare.

Chiar din prima etapă a formării/ manifestării sale ca teoretician, Marino a militat pentru *metodă* şi pentru *reflecţia teoretică asupra metodei* în câmpul criticii literare[32], un domeniu în care el însuşi se exersase, dar pe

31 Detalii despre această perioadă se pot vedea într-o excelentă carte de istorie a criticii literare din respectiva perioadă isorică: Alex Goldiş, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Iaşi, Editura Polirom, 2011.

32 Evident, vorbim despre o anumită accepţie a criticii literare, cunoscută îndeobşte drept *critică universitară* (în Franţa), numită şi *critică ştiinţifică*, o critică foarte apropiată de

care îl va abandona fără regrete chiar după primele cărţi scrise. Teoria şi metoda pe care Marino le vedea ca fiind obligatorii şi în critica literară, masiv influenţată de călinescianism în anii '60-'70, aveau potenţialul de a scoate preocupările literare (şi studiile aferente) din provincialism. Acesta a fost crezul pe care Marino nu l-a abjurat niciodată, nici măcar atunci când preocupările de politică culturală şi critică a ideologiei au devenit predominante în viaţa sa, aşa cum s-a întâmplat în anii de după 1990. Fermitatea opţiunilor vizând refundamentarea criticii literare în direcţia occidentalizării ei l-a îndepărtat şi aproape că l-a singularizat printre criticii literari români.

Nu au lipsit, desigur, cu totul teoreticienii literari români în timpul lui Marino, însă aceştia nu se puteau impune, vocea lor fiind prea slabă ca să poată fi auzită (erau şi din altă generaţie, de altă orientare epistemică ori conectaţi la modele ştiinţifice ale timpului, dominant fiind structuralismul). De altfel, după cum demonstrează într-o carte recentă[33] Caius Dobrescu, în perioada anilor 1960-1989, vedeta absolută a studiilor literare, ba poate chiar a studiilor umaniste, a fost *critica literară*. Se pot vedea, în acest sens, poziţiile lui Constantin Noica şi ale membrilor grupului de la Păltiniş faţă de tendinţele criticii literare din vremea lor, precum şi reproşurile

altfel de *poetică* (ştiinţă teoretică prin excelenţă). Pentru o critică anti-metodică, fatalmente impresionistă, a pledat, la noi, G. Călinescu, unul dintre cei mai de succes promotori ai criticii impresioniste, o critică de altfel destul de răspândită în primul sfert de secol XX în toată Europa, nu doar în România.

33 Caius Dobrescu, *Plăcerea de a gândi. Moştenirea intelectuală a criticii literare româneşti (1960-1989)*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, 2013.

formulate la adresa acesteia, ale căror ecouri se regăsesc pe spații largi în dezbaterile din revistele literare ce au urmat după publicarea *Jurnalului de la Păltiniș*[34], precum și în volumul *Epistolar*, apărut la patru ani după apariția celui dintâi[35].

Dacă Marino acuza critica literară de impresionism și de călinescianism, Caius Dobrescu o „salvează", integrând-o unei „culturi conversaționale" de cea mai bună obârșie civilizațională, specifică Franței secolului al XVII-lea, cu prelungiri până în secolele XVIII-XIX. De altfel, chiar astăzi, un teoretician francez ca Antoine Compagnon consideră critica literară descinzând din civilizația culturii *conversației de salon*[36]. Această *cultură conversațională* (care nu poate satisface conceptul epistemic de știință) poate fi, într-adevăr, un argument al „rezistenței prin civilizație la comunism" (cum s-a exprimat Caius Dobrescu), nu însă și un argument al resubstanțializării discursului științific din studiile literare, un obiectiv urmărit cu asiduitate de Marino. Cum nu constituia un argument pentru clarificarea conștiinței epistemice în spațiul studiilor literare românești.

Oricâte obiecții am putea avea, astăzi ca și ieri, față de programul lui Marino de reînnoire a studiilor literare, direcțiile preconizate de el sunt mereu valabile. Ceea ce cerea el cu asiduitate viza chestiunile elementare ale unei conduite științifice a unui cercetător: teoretizarea metodei, alegerea acelor principii epistemice sau strategii utile pentru realizarea unor mize ale cercetării capabile să asigure, fie și în parte, universalizarea rezultatelor cercetărilor românești. *Globalizarea rezultatelor* reprezenta pentru Marino singura cale fermă de ieșire din provincialismul cultural. Una dintre ironiile sale amare (recurentă în paginile unor articole sau în interviurile acordate după anul 1990) era aceea că pe cercetătorii literaturii române îi interesează mai tare dacă scriitorul (sau poetul român) X e mai mare decât scriitorul (sau poetul român) Y, iar nu care este *esența literaturii* sau *ce mai este literatura*.

În pofida acestor ironii, Marino se arată destul de comprehensiv atunci când este vorba să descrie *soarta teoriei literare* la noi, salutând chiar cu destul entuziasm noul val de teoreticieni literari și de intelectuali cu apetit teoretic impus după 1990. În articolul din 1991, menționat mai sus, intitulat *Soarta teoriei literare*, republicat în volumul *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, în anul 1996[37], teoreticianul român crede că, dincolo de faptul că românii par a nu avea apetit pentru teorie, fiind înclinați spre succesul facil asigurat pe alte trasee (observații reluate adesea în cărțile lui Marino), există niște cauze ale lipsei de interes pentru teorie. După opinia sa, formulată în cele patru pagini (substanțiale) ale articolului *Soarta teoriei literare*, patru sunt *cauzele deficitului de prestigiu* al teoriei literare la noi, cel puțin până în anii '90.

Una dintre cauze este *lipsa unei tradiții filosofice, speculative și teoretice* de lungă durată în spațiul românesc, precum și absența, pentru un timp îndelungat (excepție făcând ultimele două decenii ale perioadei comuniste), a unor catedre de teoria literaturii în facultățile de litere. Chiar atunci când au apărut aceste catedre, ele nu au fost ocupate neapărat de specialiști. În treacăt fie spus, situația de după 1989 în privința

34 Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, București, Editura Cartea Românească, 1983.

35 Cf. *Epistolar*, prezentat și îngrijit de Gabriel Liiceanu, București, Editura Cartea Românească, 1987.

36 Cf. Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*, *op. cit.*, p. 19.

37 Vezi *supra*!

teoriei literaturii nu este cu mult schimbată, în ciuda unor ameliorări petrecute mai ales la Bucureşti, acolo unde sunt de altfel majoritatea teoreticienilor literari români. Dincolo de inconvenientele poziţiei marginale avute de teoria literaturii în curricula universitară, Marino crede că inconsistenta noastră tradiţie filosofică reprezintă cauza principală a dezinteresului pentru teoria literară, ca şi pentru orice teorie. Începuturile tradiţiei filosofice din perioada interbelică (Blaga, Cioran, Eliade) au rămas neconsolidate în perioada imediat următoare din pricina evenimentelor politico-istorice.

Nici puţinele contribuţii pe linia ştiinţelor teoretice ale literaturii, înregistrate în perioada interbelică de către Mihail Dragomirescu, de exemplu, nu au rodit. Dimpotrivă, *La science de la littérature* (apărută în 3 volume, în 1928-1929), scrisă de teoreticianul român, de care se arăta interesat Benedetto Croce, a fost persiflată (spune Marino) de cronicarii literari bucureşteni, laolaltă cu autorul acesteia. Se ştie de altfel că nici G. Călinescu nu agrea, în epoca sa, ideea unei „ştiinţe a literaturii", concepţia sa despre critica şi istoria literară fiind una hotărât antimetodică[38].

Nici contribuţiile indiscutabil valoroase ale lui Tudor Vianu (cel din *Opere postume*, în care apar tratate teme precum *Ideea de geniu, Simbolul artistic, Tezele unei filosofii a operei*), Liviu Rusu sau D.D. Roşca nu s-au bucurat de atenţia pe care ar fi meritat-o nici în epoca în care au apărut, nici mai târziu. În treacăt fie spus, situaţia neasimilării unor contribuţii româneşti de estetică literară şi generală persistă. Dacă nu cumva este chiar mai gravă, ştiut fiind faptul că astăzi aproape că au dispărut cursurile de estetică din facultăţile de litere.

[38] Mai multe date despre poziţia lui G. Călinescu faţă de critica literară se pot vedea în capitolul *Critica literară, istoria literară, teoria literaturii. Relaţiile dintre cele trei ştiinţe tradiţionale (sau canonice) ale literaturii în secolul al XX-lea*, pp. 218-220.

O altă cauză a lipsei de prestigiu a teoriei literare la noi este, după Marino, *instaurarea dogmatismului feroce marxist-leninist* odată cu anii '50 ai secolului al XX-lea. Ideologizarea studiilor literare survenită în perioada proletcultistă a îmbrăcat, într-o primă etapă, forme sălbatice. De pildă, atunci au fost traduse unele manuale sovietice de teorie literară rudimentare, care serveau ca îndrumare pentru scrierea şi mai ales pentru judecarea literaturii. Consecinţa funestă a acestei micro-tradiţii literare întemeiată pe manualele sovietice traduse (şi care a durat două-trei decenii, după Marino) a fost, după cum se exprimă cercetătorul, „inocularea dezgustului pentru orice teorie a literaturii"[39].

Cea de-a treia cauză a nefericitului destin al teoriei literare româneşti s-ar afla, după savantul de la Cluj, tot în istorie, dar de această dată în *istoria studiilor literare*, destul de bulversată în ultima parte a secolului al XX-lea, prin cotropitoarele mode şi modele semiotice şi structurale. În opinia lui Marino, după destinderea şi liberalizarea din deceniile 7-8 ale secolului trecut, pătrund masiv – prin traduceri – modèle şi modelele teoretice occidentale, influenţate în mod covârşitor de structuralism. În acest context, spune Marino, nu lipsit de sarcasm, „teoria literară românească se transformă într-o colonie balcanică în care Roland Barthes devine un fel de personaj fabulos, ceva între idol, totem şi guvernator general"[40]. Curios este că şi Antoine Compagnon, în absenţa oricărei legături cu Marino, vorbeşte despre graba „canonizării lui Roland Barthes" în Franţa, lucru

[39] A se vedea şi poziţia lui Alex Goldiş, *op. cit.*

[40] A. Marino, art. cit., în vol. cit. *Politică şi cultură*, p. 245.

care nu a putut fi prea priincios unei „opere actuale şi vii"[41]. Evident, teoreticianul francez este departe de a-l respinge cu totul pe unul dintre „maeştrii săi de gândire", ceea ce respinge el este doar *idolatrizarea* lui Barthes, care a avut consecinţe nefaste nu doar asupra unei adecvate receptări a gândirii lui, ci şi asupra fructificării acestei gândiri.

În fine, cea de-a patra cauză, pe care am putea-o socoti primordială ca importanţă, este *predilecţia pentru critica literară impresionistă, a-teoretică*, tendinţă predominantă în cercetarea literară românească vreme de decenii bune. De altfel, într-o oarecare măsură, fenomenul persistă până astăzi. Dacă la aceasta se adaugă *non-receptivitatea criticii de întâmpinare faţă de cărţile teoretice* (aşa puţine cum au fost şi cum sunt ele până astăzi, am zice!), precum şi lipsa de deschidere faţă de teoreticienii literari manifestată de corifeii istoriei literaturii naţionale. În unele din istoriile literare celebre graţie numelor autorilor lor (vorbim de cărţile lui Nicolae Manolescu şi Alex Ştefănescu, de exemplu), apărute după 1990, teoreticienilor literari români (ca Paul Cornea, Mircea Martin ş.a.) nu li se acordă prea mult spaţiu, când nu lipsesc cu totul.

Dacă Marino crede despre compatrioţii săi că nu au ţinut niciodată la prea mare stimă teoria, Compagnon crede, la rându-i, că nu-i chiar neadevărat ce se spune, anume că francezii „nu au mintea teoretică" sau că cel puţin nu au avut-o până la izbucnirea din anii '60-'70, perioadă în care teoria şi-a trăit „ora ei de glorie", în Franţa. Printre raţiunile dezinteresului francezilor pentru amplele dezbateri teoretice din Germania, Italia, Anglia, Rusia, Statele Unite ale Americii se află şi confortul asigurat de glorioasa tradiţie a istoriei literare din

[41] Cf. Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 10.

Franţa primei jumătăţi a secolului al XX-lea. Teoreticianul francez descoperă cu oarecare surprindere că nici măcar tratatul de teoria literaturii al lui R. Wellek şi A. Warren, publicat în 1949, nu a fost multă vreme tradus în Franţa. Abia după 1970 s-a întâmplat acest lucru, adică după ce fusese tradus peste tot în lume şi în Europa (inclusiv în România, am adăuga noi). Franţa şi-a luat însă revanşa în anii şaizeci-şaptezeci, odată cu Roland Barthes, Michel Foucault, dar şi cu cercetătorii afiliaţi grupului Tel Quel (Philippe Sollers, Jean Ricardou, Julia Kristeva ş.a.), care au schimbat, practic, paradigma studiilor literare, în ţară, cu repercusiuni şi în afara ţării. Mai precis, în Franţa, s-a trecut de la paradigma abordărilor extrinseci ale literaturii (istoriste, sociologizante sau psihologizante) la abordările imanentiste, intrinseci. Structurile literare, textualitatea şi discursul, elementele lor constitutive, funcţiile şi relaţiile dintre elementele constitutive au format şi modelat diversele ştiinţe ale literaturii (poeticile şi stilisticile de orientări lingvistice diverse, semiotica etc.).

Noile modele ştiinţifice de abordare a literaturii nu au putut înfrunta însă două pericole: *consacrarea de tip idolatru* (se dezvoltă o adevărată *religie a ştiinţei*, ai cărei pontifi sunt Barthes[42], Foucault ş.a., impuşi şi propovăduiţi cu cam prea mult zel de neofiţi, în special în ţările din Estul Europei, ca România, în care alte mode/ modele mai degrabă erau prohibite) şi *instituţionalizarea prin şcoală*, prin pătrunderea în manualele din învăţământul preuniversitar. Acest din urmă fenomen este încă de actualitate în Franţa. Idolatrizarea, ca şi instituţionalizarea modelelor teoretice sunt procese prin

[42] Barthes a fost canonizat prea repede, credea Compagnon (vezi *supra*!).

care, departe de a duce la fortificarea lor, echivalează cu slăbirea lor, mergând până la vidarea lor de conținut.

Concluzii[43]

Transformările și provocările epistemice din spațiul studiilor literare și culturale au intrat – într-o măsură mai mare ori mai mică – și în noile modele de teoria literaturii, desigur că mai puțin prestigioase față de modelul clasic furnizat de tratatul teoreticienilor americani René Wellek și Austin Warren. Presupunând că toată lumea face distincțiile necesare între *multiplele teorii literare* și *teoria literaturii*, admitem că nu cele dintâi, nu teoreza pe seama literaturii în genere, concretizată în diverse *teorii ale literarului* (surse de reflecție pentru științele literaturii, dar nu științe în adevăratul sens al cuvântului, precum teoria literaturii) s-ar afla în vreo criză. Singura care se află într-o permanentă (și fertilă) criză este *teoria literaturii*, în calitatea ei de disciplină umanistă, de știință a literaturii, dar și de materie curriculară în școală și universitate[44].

Situația teoriei literaturii nu este nici în zilele noastre una prea fericită, poate și pentru că această știință preponderent academică s-a alimentat aproape numai din crize încă de la începuturile ei. Chiar apariția,

[43] Paragrafele conținând concluziile au fost publicate, mai întâi, ca articol separat în: Lucia Cifor, *Aspecte ale crizei teoriei literaturii din ultima parte a secolului al XX-lea*, „Limba Română", Chișinău, nr. 5-6, mai-iunie 2022, pp. 123-129.

[44] În spațiul cultural românesc (și nu numai aici), denumirea disciplinei se întâlnește atât ca *teoria literaturii*, cât și ca *teoria literară*, expresii aflate în variație liberă, în pofida numelui *theory of literature* stabilit chiar de către teoreticienii americani, nu fără unele rezerve și explicații (cf. René Wellek, Austin Warren, *op. cit.*, p. 30).

în 1925, a primului tratat de profil[45], *Teoria literaturii. Poetica*, datorat lui Boris Tomașevski, se explică printr-o criză internă a științelor literaturii, dominate pe atunci de istorism și impresionism, soluția găsită de formaliștii ruși fiind aceea a scientizării cercetării literare prin recursul la științele limbii. Numele noii științe apare de altfel juxtapus, în titlul cărții lui Tomașevski, cu numele poeticii, o mai veche și cunoscută disciplină curriculară, fără ca alăturarea numelor celor două discipline să însemne echivalarea lor. După cum se știe, teoria generală a literaturii, în concepția cercetătorului rus, includea și retorica, pe lângă poetică, iar introducerea în domeniul celei din urmă era asigurată de stilistică.

Cu volumul de referință *Teoria literaturii*, apărut la jumătatea secolului al XX-lea, René Wellek și Austin Warren au fixat parametrii disciplinei, asigurându-i, prin traducerile care practic au universalizat modelul, un destin academic global. Puterea de iradiere a acestui mod de a face teoria literaturii, conținând celebrele subdiviziuni (abordarea *extrinsecă* și studiul *intrinsec*, *imanentist* al literaturii), preocuparea de a furniza o metodologie a studiului literar, ca și intenția de a face din această știință „un organon de metode", i-a determinat pe unii (Adrian Marino) să vorbească despre clasicizarea disciplinei survenită grație succesului cărții teoreticienilor americani.

După primele două decenii de la apariția tratatului cercetătorilor americani, am putea vorbi de globalizarea teoriei literaturii ca *disciplină academică* (și mai puțin sau deloc ca știință de sine stătătoare), fenomen urmat, la scurt timp, de un neașteptat declin. Acesta s-ar putea explica, în egală măsură, printr-o criză de creștere și una de supraviețuire, în contextul înmulțirii fără prece-

[45] Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, *op. cit.*

dent a ştiinţelor literaturii ţinând de paradigme epistemice diferite: de la cele (mai cunoscute şi mai utilizate) cu caracter pozitivist, istorist, determinist (predominante fiind orientările structuraliste), până la cele de ordin idealist, speculativ, filosofic (poststructuraliste, metafizice, hermeneutice). Nu pot fi ignorate nici mutaţiile interne din cadrul unor curente şi şcoli ştiinţifice, precum structuralismul (sau anumite sectoare ale acestuia), care generează unele variante de neopozitivism. Dacă la această supraproducţie înregistrată în sfera studiilor literare adăugăm apariţia şi dezvoltarea tot mai pregnantă, cu începere din deceniul al şaptelea al secolului trecut, a *studiilor culturale*, o paradigmă epistemică tot mai puternică, interesată de literatură, dar din alte unghiuri de interes decât ştiinţele literare cunoscute, avem tabloul complet al crizei de identitate a teoriei literaturii. În această criză a supra-abundenţei epistemice, concretizată în proliferarea uneori fără justificare a ştiinţelor literaturii şi a ştiinţelor culturii (redefinite şi re-statuate ca *studii culturale*), disciplina despre care vorbim va încerca să se redefinească ea însăşi ca disciplină-pilot a vechii paradigme a ştiinţelor literaturii, dar şi ca *teorie a literaturii şi a culturii,* încercând să gestioneze nu doar studiile literare şi relaţiile dintre acestea, ci şi relaţiile dintre studiile literare şi studiile culturale[46].

Din alt unghi privind lucrurile, trebuie spus că teoria literaturii nu a dus-o cel mai rău atunci când s-a aflat în diferite crize (de la cele de constituire la cele iscate din supra-abundenţa şi aglomerarea ştiinţelor care şi-au selectat literatura ca domeniu de studiu), ci

[46] Cf. Jonathan Culler, *Teoria literară*, traducere de Mihaela Dogaru, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2003; Carmen Muşat, *Frumoasa necunoscută. Literatura şi paradoxurile teoriei*, Iaşi, Editura Polirom, 2017.

poate abia acum se întâmplă asta, când am putea vorbi de o *absenţă a crizei*, generată de un interes limitat faţă de propria-i identitate. Această aparentă lipsă a crizei pare a nu fi altceva decât deghizarea unei crize mai adânci, lucru cunoscut cu adevărat doar de cei care sunt implicaţi în susţinerea disciplinei în ariile curriculare academice.

În pofida atenţiei mai diminuate de care se bucură teoria literaturii în cadrul paradigmei moderne a studiilor literare, dar şi ca disciplină academică obligatorie, au existat şi continuă să existe cercetători şi gânditori preocupaţi şi de această problematică. Cei interesaţi sunt, în general, teoreticieni literari atipici, provenind din contexte cultural-geografice diferite, precum Adrian Marino (România), Terry Eagleton (Marea Britanie), Jonathan Culler (Statele Unite ale Americii) şi Antoine Compagnon (Franţa), care au căutat şi au găsit soluţii personale de relansare a disciplinei.

Fără a putea intra, aici, în detaliile fiecărui proiect de relansare a teoriei literaturii – dezvoltată şi ca *teorie a literaturii şi a culturii*[47], ultima, denumită uneori şi *teoria culturii* sau, emfatic, *teoria*[48] –, vom evidenţia, în cele ce urmează, câteva dintre soluţiile identificate de puţinii cercetători consacraţi ai domeniului.

[47] O prezentare succintă a obiectivelor acestei noi ipostaze a teoriei literaturii se poate vedea şi în această carte, în capitolul *Teoria literaturii în noul context epistemologic creat de ştiinţele (post)moderne ale literaturii. O nouă identitate a disciplinei:* teoria literaturii şi a culturii, pp. 231-239.

[48] O sinteză a mutaţiilor prin care trece chiar denumirea disciplinei realizează Carmen Muşat, în *op. cit.*, cap. „Teoria literară *versus* teoria literaturii", pp. 204-211.

Adrian Marino a urmărit înnoirea teoriei literaturii pe baza a ceea ce el a numit *hermeneutica*[49] şi, ulterior, *biografia ideii de literatură*[50]. Miza centrală a acestui tip de teorie a literaturii a constituit-o abordarea domeniului de cercetare (literatura) dintr-o perspectivă globală, sistematică, integratoare şi pe cât posibil exhaustivă, cu date culese din toată istoria şi geografia literară. Preocupat de *ceea ce este literatura în litera sa* şi traversând mai multe straturi istorice ale ideii de literatură, Marino ajunge să concluzioneze că termenul *literatură* este un nume convenţional, ca atâtea altele din spaţiul literar-artistic. Convins fiind că „teoria literaturii nu se poate întemeia decât pe descrierea – necesar istorică – a literaturii, respectiv a ideii de literatură" şi realizând un tip de „arheologie" a ideii de literatură, prin evidenţierea straturilor semantice suprapuse ale noţiunii, Marino ajunge să spună că, în definitiv, „ideea de literatură devine «enciclopedia» ideii de literatură"[51].

Dacă, pentru Adrian Marino, viitorul teoriei literaturii părea modelat de „o enciclopedie a ideii de literatură", fundamentată, mai întâi, pe „hermeneutica ideii de literatură", numită apoi, mai sobru şi mai inspirat, „biografia ideii de literatură", pentru Terry Eagleton, după cum se poate vedea din cartea sa *Teoria literaturii. O introducere*[52], a cărei primă ediţie, în engleză, a apărut în 1983 – teoria literaturii reprezintă un bun prilej de

[49] Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.

[50] *Idem*, *Biografia ideii de literatură*, vol. I (1991), vol. II (1992), vol. III (1994), vol. V (1998), vol. VI (2000), Cluj-Napoca, Editura Dacia.

[51] *Ibidem*, p. 31.

[52] Terry Eagleton, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Iaşi, Editura Polirom, 2008.

revizitare a celor mai consistente tradiţii ştiinţifice din secolul al XX-lea (tratate în capitolele cu titluri transparente: *Fenomenologia, hermeneutica, teoria receptării*; *Structuralismul şi semiotica*; *Post-structuralismul*; *Psihanaliza*), care au influenţat decisiv înţelegerea şi interpretarea literaturii. Mai mult, pentru teoreticianul britanic, teoria literară (şi/sau teoria literaturii) este o disciplină care nu se poate sustrage influenţei ideologiculuI[53], deoarece definirea literaturii pare a fi corelată cu utilitatea şi/sau utilizarea ei în plan social şi istoric, şi mai puţin sau deloc cu intenţiile sau dorinţele unor persoane[54]. De-a lungul secolelor 18-19, în Anglia, după cum exemplifică masiv autorul, înţelegerea şi evaluarea literaturii au fost marcate de ideologiile influente (şi concurente) generate de contextele istorice. Unele dintre ele (în special cele create de industrializare, de urbanizarea masivă şi abruptă), precum şi crizele create de războaiele mondiale au avut puterea de a decide utilitatea studierii literaturii engleze ca parte a luptei pentru reconfigurarea identitară a naţiunii, un principiu nou al pedagogiei naţionale britanice, de negăsit mai înainte de primul război mondial în această parte a lumii.

La aproximativ un deceniu distanţă, Antoine Compagnon[55], un teoretician mult mai puţin angajat politic şi ideologic decât Terry Eagleton, va crede în posibilitatea teoriei literaturii de a deveni o „epistemo-

[53] „Prin *ideologie* (spune Eagleton) înţeleg, în linii mari, modalităţile prin care ceea ce spunem şi credem se leagă de structurile şi relaţiile de putere din societatea în care trăim" (*Ibidem*, p. 30).

[54] „Dacă nu puteam defini literatura ca pe o categorie «obiectivă», descriptivă, nu putem nici să spunem că este ceea ce capriciile oamenilor decid că e literatură" (*Ibidem*, p. 31).

[55] Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*, *op. cit.*

logie a ştiinţelor literaturii", nu fără a deplânge pierderea de prestigiu suferită de teoriile literare în Franţa, o ţară care doar cu două decenii mai devreme fusese un adevărat centru de generare/întreţinere a noutăţilor teoretice în paradigma studiilor literare.

Referindu-ne la proiectul de reînnoire a disciplinei legat în special de numele lui Adrian Marino şi Antoine Compagnon, între concepţiile celor doi se pot stabili câteva paralelisme. Pentru amândoi, obiectivul de fond al teoriei literaturii este *teoreza literaturii*[56], transpusă, în cazul lui Marino, în *ideea de literatură* (conceptul lui), tratată aproape monografic, prin investigaţii temeinice în istoria literaturii şi a literelor (studiilor literare), concretizate în vreo şapte cărţi, dacă luăm în considerare doar cartea *Hermeneutica ideii de literatură* şi cele şase volume ale *Biografiei ideii de literatură*. Maniera de desfăşurare a teorezei la cei doi este, evident, una sensibil diferită. În cazul lui Adrian Marino, modalitatea de studiu rămâne una preponderent descriptivă, parcursul cercetării fiind unul de tip enciclopedic, implicând erudiţie larg culturală, eforturi de analiză şi de sinteză, capacitatea asociativă şi, evident, simţ istoric şi spirit critic. Nici Antoine Compagnon, în încercarea sa de reconstrucţie critică şi multietajată a ideii de literatură, nu ignoră datele privind istoria (arheologia) *ideii de literatură*, însă acestea nu ocupă un spaţiu prea mare, fiind la el simple date de fundal. În cazul teoreticianului francez, accentul cade pe *interogaţiile* adiacente întrebării fundamentale (*ce este literatura*), respectiv: ce este *intenţia literară*, ce este *realitatea literară*, ce este *receptarea literară*, ce este *limba literară*, ce este *istoria literară* şi ce este *valoarea literară*. La toate aceste întrebări, teoreticianul francez caută să răspundă prin apelul la diferitele ştiinţe ale literaturii (mai noi sau mai vechi), ştiinţe care au ca domeniu de studiu entităţile vizate de interogaţiile de mai sus: adică *autorul, lumea, cititorul, stilul, istoria şi valoarea literară*, considerate esenţiale în ontologia şi fenomenologia literaturii.

[56] Cu riscul de a spune un truism, exerciţiile de definire, conceptualizare şi înţelegere a literaturii nu lipsesc din niciun tratat important de teoria literaturii, numai că, spre deosebire de cei doi teoreticieni, la alţii, aceste eforturi de delimitare a universului conceptual al termenului *literatură* nu depăşesc un capitol sau două.

Perspectiva *ştiinţelor literaturii* cu privire la ceea ce este literatura nu este ignorată nici de teoreticianul român, cel care identifică, în spaţiul acestora, în special în secolul al XX-lea – căruia îi consacră cele mai multe volume ale *Biografiei ideii de literatură* – multiple unghiuri de descriere şi de definire a literaturii înseşi (nu-mită şi *text, textualitate, intertextualitate, literaturitate, limbaj poetic, stil* etc.). Faţă de teoreticianul francez însă, Adrian Marino acordă o mai mare atenţie modalităţilor de concretizare a ceea ce trece drept literatură, interesat fiind şi de contextele vieţii literare, de instituţiile literare, toate jucând un anume rol în *teoreza* literaturii. Ceea ce se întâmplă în contextul vieţii literare, în şcolile literare, în special în secolul al XX-lea, când tot mai mulţi scriitori sunt şi teoreticieni literari, uneori chiar profesori de literatură (în şcoli şi în universităţi), are consecinţe evidente şi în organizarea câmpurilor ştiinţifice adiacente diverselor studii literare (poetica, teoria literaturii, literatura comparată, hermeneutica etc.).

Teoria literaturii, critica literară, istoria literară. Prezentare generală

După cum am mai spus, teoria literaturii este, în același timp, *o știință modernă*, apărută și dezvoltată în secolul al XX-lea, dar și o *știință tradițională*, în înțelesul special de 'știință canonică', 'știință consacrată' în mediul universitar, alături de alte discipline considerate *tradiționale*, precum *critica* și *istoria literară*.

Problematica consacrată (prin tradiție academică) a teoriei literaturii este ceea ce numim astăzi, de la atâtea decenii de la constituirea disciplinei, *problematica tradițională a disciplinei*. În linii mari, prin *problematica tradițională a teoriei literaturii* înțelegem acele linii tematice prezente în tratatele clasice de teoria literaturii (discutate în capitolele care urmează), care au propulsat disciplina la rang de disciplină științifică academică. Punctul de pornire al tratatelor (ori al cursurilor, manualelor de teoria literaturii) a fost mai cu seamă *Teoria literaturii* realizată de René Wellek și Austin Warren (apărută în 1949), dar și *Teoria literaturii. Poetica*, aparținând lui Boris Tomașevski (publicată în 1925). Tratatul *Teoria literaturii*, scris de cercetătorii americani René Wellek și Austin Warren, a impus – pentru un timp și pentru multă lume! – *obiectul de studiu al disciplinei cu acest nume, principiile ei epistemologice, viziunea asupra domeniului cercetat, metodele* și *perspectivele de abordare a literaturii* etc. După Adrian Marino, cartea cercetătorilor americani, apărută în 1949, reeditată succesiv în anii următori și tradusă concomitent în mai multe limbi, a reprezentat *faza*

(etapa) clasică din dezvoltarea teoriei literaturii, aşadar, un moment de referinţă în evoluţia disciplinei. Cartea lor constituie ceea ce ar putea fi numit *un model clasicizat de teoria literaturii*, un reper faţă de care cercetătorii ulteriori s-au situat mai aproape sau mai departe, însă pe care nimeni nu a putut să-l ignore.

Critica literară, istoria literară, teoria literaturii. Relaţiile dintre cele trei ştiinţe tradiţionale (sau canonice) ale literaturii în secolul al XX-lea

Din cele spuse în capitolele anterioare cu privire la constituirea şi fixarea identităţii *ştiinţelor umaniste*, se ştie că aceste procese s-au petrecut relativ târziu, pe tot parcursul secolului al XIX-lea. În cazul ştiinţelor literaturii, situaţia a fost chiar mai dificilă, căci dezbaterile pe tema posibilităţii existenţei unei *adevărate ştiinţe a literaturii* au continuat în întreaga primă jumătate a secolului al XX-lea. În acest capitol nu ne mai ocupăm de problemele pe care le-am discutat în capitolele anterioare, privitoare la exigenţele statuării unei veritabile *ştiinţe a literaturii*. După un secol de dezvoltare a ştiinţelor literaturii – cum a fost secolul al XX-lea –, întrebarea nu-şi pierde actualitatea, însă reverberaţiile ei depăşesc scopul acestor pagini.

Aşadar, plecăm de la postulatul existenţei ştiinţelor literaturii (şi, făcând acest lucru, confirmăm indirect dreptul lor la existenţă), cu precizarea că ele nu doar există, dar au şi o istorie a lor, implicând multiple transformări, evoluţii sau involuţii. Mutaţiile survenite în decursul istoriei ştiinţelor literaturii ne obligă să vorbim – în acelaşi timp – despre *ştiinţe istorice* şi *ştiinţe actuale ale literaturii*, *ştiinţe tradiţionale* şi *ştiinţe mo-*

derne sau chiar *postmoderne*, despre ştiinţe *autonome* şi *(super)specializate* sau ştiinţe *interdisciplinare*, despre ştiinţe *pozitiv(ist)e* ori *descriptive* şi ştiinţe *idealiste* sau *speculative*, despre ştiinţe *normative* (*prescriptive*) ori despre *ştiinţe interpretative*.

Dacă în alte capitole ne-am ocupat de unele din grupele de ştiinţe de mai sus, în capitolul de faţă ne oprim asupra aşa-numitelor *ştiinţe tradiţionale ale literaturii* (*canonice* ar mai putea fi numite), cărora le sunt opuse de obicei *ştiinţele moderne şi postmoderne*. În spaţiul academic (românesc şi global), am putea vorbi de un oarecare consens în privinţa a ceea ce numim, în mod convenţional, *ştiinţele tradiţionale ale literaturii*, acestea fiind: *istoria literară*, *critica literară* şi – ultima apărută – *teoria literaturii*. Triada celor trei discipline s-a impus graţie dezvoltării teoriei literaturii, care a fost (şi mai este) definită şi înţeleasă şi ca *teorie a criticii şi istoriei literare*, dar şi prezenţei lor simultane în ariile curriculare ale universităţilor. Cu alte cuvinte, cele trei ştiinţe ale literaturii, deşi apărute în momente istorice diferite, s-au impus, s-au consacrat în această formulă de triadă în mediul academic. Din acest motiv, le putem numi *ştiinţe tradiţionale*, adică funcţionând conform unei *tradiţii universitare cvasi-globalizate*. Termenul „tradiţional" din sintagma *ştiinţe tradiţionale ale literaturii* are, aici, un sens neutru, iar nu depreciativ, indicând o grupă de ştiinţe consacrate de o tradiţie academică, recunoscută ca atare în mediile culturale şi academice instituţionalizate. La fel de bine, critica, istoria şi teoria literară ar putea fi numite şi *ştiinţe canonice*, corespunzând unui canon (sistem de reguli) universitar, generalizat în plan cultural.

Istoria, critica şi teoria literară au apărut în momente istorice diferite şi cu sensuri diferite de cele de astăzi. Primele două, *istoria literară* şi *critica literară*,

sunt atestate istoric, *ca denumiri,* încă din secolul al XVI-lea, pe când ultima, *teoria literaturii,* își are începuturile în primul sfert al secolului al XX-lea. Teoria literaturii este și singura disciplină care a avut de la bun început statutul de *știință a literaturii. Istoria literaturii* și *critica literară,* la începuturile lor și de-a lungul secolelor XVII și XVIII (în parte, și în secolul al XX-lea), au însemnat alte lucruri decât astăzi, printre altele și pentru că nici conceptul de *literatură* nu avea sensurile lui de astăzi. În secolele XVI-XIX, cuvântul *literatură* încă desemna toate produsele culturii scrise. Istoria literaturii era pentru acea perioadă mai degrabă *istoria culturii scrise,* iar critica literară funcționa mai curând ca o *critică filologică a textelor.* Fixarea conceptului de *literatură* la sensurile generale de astăzi (literatura – 'artă a cuvântului', 'suma creațiilor literar-artistice', 'totalitatea scrierilor beletristice' etc.) a survenit abia în secolul al XIX-lea, fapt care a condus la refacerea conceptualității termenilor mai vechi de *istorie* și *critică literară* în limitele semantice actuale.

Denumirea *științe tradiționale* s-a născut mai degrabă ca un simplu termen de opoziție pentru *științele moderne* (ulterior și pentru cele *postmoderne*), dar și ca o marcă distinctivă pentru ceea ce este recunoscut ca fiind *valoros* (verificat și confirmat ca atare), *stabil, garantat.* După cum am mai spus, termenul *tradițional* din expresia *științe tradiționale* înseamnă ceva consacrat, specific unei tradiții istorice, general acceptate în comunitatea și de către comunitatea științifică existentă. Toate aceste sensuri ale expresiei *științe tradiționale* se dezvoltă prin opoziție cu sensurile dezvoltate de expresia *științe moderne. Modern* este – etimologic vorbind – *'ceva de acum, din prezent'*, cu conotațiile (întotdeauna presupuse), 'de (mare) actualitate', 'la modă', 'superior', întrucât este vorba despre ceva nou.

În comparație cu *științele tradiționale,* științele moderne sunt, în general, științe *autonome* și *(super)specializate* – în special în prima parte a secolului al XX-lea, pentru ca, în cea de-a doua jumătate a aceluiași secol, să devină dominante *științele interdisciplinare.* Ca și științele tradiționale, științele moderne sunt sau pot fi științe *pozitiv(ist)e* ori *descriptive,* științe *idealiste* sau *speculative, științe interpretative,* foarte rar sau prea puțin științe *normative* (*prescriptive*).

Științele tradiționale ale literaturii ar putea fi succint prezentate urmând – într-o oarecare măsură – modelul propus de Henryk Markiewicz într-o carte mai veche, *Conceptele științei literaturii*[1]. Elaborată în cursul deceniului al șaptelea și perfecționată în tot cursul deceniului al optulea al secolului trecut (versiunea polo-neză după care s-a tradus în limba română reprezintă cea de-a cincea ediție și datează din 1980), cartea la care ne referim este depășită sub anumite aspecte, dar nu și sub aspectul *istoriei științelor literaturii,* din acest unghi contribuția lui Markiewicz meritând să fie reconsiderată. Istoria științelor literaturii implică o veritabilă arheologie a științelor umaniste în ansamblul lor, deoarece – după cum se știe – reflecțiile asupra poeziei le găsim (în Antichitate și timp de mai multe secole ulterior) în scrierile de filosofie, în anumite tratate de istorie, precum și în gramatici sau în tratate de retorică.

Încă din deceniile 6-7 ale secolului al XX-lea, savantul polonez remarca dificultățile cu care se confruntă domeniul numit *știința literaturii.* Cum problemele nu numai că nu s-au diminuat între timp, ci chiar s-au amplificat, o scurtă trecere în revistă a contribuției

[1] Henryk Markiewicz, *Conceptele științei literaturii,* traducere, note și indice de Constantin Geambașu, prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1988.

lui Henryk Markiewicz ar putea fi un început bun pentru dezbaterea situației științelor tradiționale ale literaturii.

Revenind la termenii de care ne vom ocupa, să începem cu termenul de bază, cel de *știința literaturii*. Termenul provine din limba germană, după cum am mai spus, o primă atestare a cuvântului *Literaturwissenschaft* întâlnindu-se în 1842, în titlul cărții *Die deutsche Literaturwissenschaft. 1836-1842* (*Știința literaturii în Germania. 1836-1842*) scrise de Karol Rosenkranz.[2] Abia în jurul anului 1925, termenul *Literaturwissenschaft* ar fi pătruns și în limba rusă (ambianța Școlii formale ruse trebuie să fi fost un factor favorizant), iar nu mult după aceea și în spațiul cultural și lingvistic polonez, în mod treptat, grație eforturilor mai multor savanți polonezi, între care unul remarcabil, Roman Ingarden, estetician și filosof de inspirație fenomenologică, creatorul unei singulare ontologii formale a operei de artă literară.

În spațiul românesc, termenul de *știință a literaturii* s-a impus destul de repede prin Mihail Dragomirescu, unul dintre primii teoreticieni literari români, recunoscut la nivel mondial[3]. Teoreticianul român (astăzi aproape uitat) a scris în 1926 un tratat cu titlul *Știința literaturii*, amplificat și reeditat ulterior (între anii 1928 și 1938) în nu mai puțin de patru volume, dar de această dată în limba franceză (*La science de la littérature*).

În condițiile unei adevărate „rezistențe, în același timp tenace și dezinvoltă, la teorie"[4], specifică studiilor

[2] Cf. H. Markiewicz, *op. cit.*, p. 16-17.

[3] René Wellek îl citează în *Conceptele criticii*, *op. cit.*, p. 34.

[4] Cf. Al. Tudorică, *Mihail Dragomirescu – o biografie a operei*, în: Mircea Martin (coordonator), *Explorări în trecutul și în prezentul teoriei literare românești*, ediție îngrijită de Laura Albulescu, București, Editura Art, 2006, p. 16.

literare românești de astăzi și din trecut, contribuția lui Mihail Dragomirescu la dezvoltarea științelor literaturii ar trebui reevaluată și recuperată, nu în substanța ei, ci ca proiect, ca amplitudine a deschiderii teoretice și ca mod de a concepe teoria, nu la un nivel sau pentru uz local sau regional, ci într-un mod și la un nivel universal.

După cum mai spuneam, *critica* și *istoria literară* s-au impus relativ târziu ca termeni desemnând niște domenii precise de cercetare literară ori denumind niște științe ale literaturii. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea și în prima parte a secolului al XX-lea, existau (cel puțin în anumite contexte geografice și culturale) destui cercetători care se îndoiau fie de calitatea de știință acordată *criticii literare* și *istoriei literare*, fie de faptul că înțelegem toți același lucru, atunci când întrebuințăm termenii respectivi. În Germania, de exemplu, *critica* este până astăzi înțeleasă mai ales drept *critică de întâmpinare*, în spațiul anglo-saxon, *critica* include și *poetica*, iar în spațiul francez, *critica* este de mai multe feluri. Cu toate acestea, într-un consens devenit cvasi-definitiv, științele tradiționale ale literaturii vor deveni: *critica literară*, *istoria literară* și *teoria literaturii*. Această statuare are legătură, credem, și cu viziunea asupra lor impusă de teoreticienii americani René Wellek și Austin Warren în *Teoria literaturii* (1949), dar și în *Conceptele criticii* (al cărei autor este doar René Wellek).

Foarte succint prezentate lucrurile, pe la începutul secolului al XX-lea, înainte de a-și scrie teoreticienii americani cartea, *critica literară*, *istoria literară* și *teoria literaturii* existau ca discipline separate, dar și complementare[5]. În mediile culturale și academice românești, de exemplu, se va impune repede ideea existenței unei

[5] Cf. Sorin Alexandrescu, *Introducere* la: *Stilistică și poetică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972.

triade a ştiinţelor literaturii, din care făceau parte cele trei discipline şi între care erau postulate relaţii de interdependenţă. Vocile invocate întru susţinerea acestei teze sunt: G. Călinescu – multă vreme considerat şi mare teoretician literar, pentru meritele (astăzi şi acestea controversate) de istoric literar –, teoreticienii americani René Wellek şi Austin Warren, iar mai aproape de noi, Adrian Marino, un hermeneut şi un teoretician literar de anvergură europeană. Privite de la distanţă, poziţiile celor invocaţi mai sus par a fi omogene (în plan individual) şi oarecum asemănătoare (în plan comparativ). În realitate, studiate în detaliu, cele trei poziţii oferă foarte multe elemente surprinzătoare.

În studiul *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, publicat în 1938[6], G. Gălinescu pare că ia în dezbatere doar două dintre cele trei ramuri tradiţionale ale ştiinţelor literaturii, aşa cum arată şi titlul. În realitate, referirile lui punctuale la calitatea de *ştiinţă a literaturii* pe care o pot sau nu avea *istoria* şi *critica literară* indică interesul pentru ceea ce s-ar numi, astăzi, *o ştiinţă generală, teoretică, a literaturii*. Şi după cum se ştie, G. Călinescu contestă calitatea de *ştiinţă*, de *Literaturwissenschaft*, atât criticii, cât şi istoriei literare. Contestarea ştiinţificităţii criticii şi istoriei literare de către Călinescu are la bază – după opinia noastră – o concepţie destul de îngustă asupra ştiinţificităţii pe care o avea criticul român. Este vorba de o concepţie în mare vogă în

[6] Studiul a fost publicat în mai multe numere (din mai până în iunie) ale revistei „Adevărul literar şi artistic". Acum poate fi consultat în mai multe ediţii ale operei lui G. Călinescu. Referinţele noastre se dau după: G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Bucureşti, Editura Albatros, antologie, prefaţă, note şi bibliografie de Doina Rodina Hanu, 1990, pp. 70-95.

vremea sa, dar care nu era specifică ştiinţelor culturii, fiind, practic, importată din ştiinţele naturii şi din ştiinţele exacte.

G. Călinescu a fost contemporan cu istoricii literari pozitivişti, în special francezi, care vedeau *istoria literară* (înţeleasă în chip preponderent ca un inventar de fapte) autonomă şi perfect delimitată faţă de *critica literară* (aceasta din urmă definită drept *critică estetică*), dar şi cu Benedetto Croce, care nu credita ideea unei istorii literare, fiind de părere că *arta nu are istorie*, că nu putem vorbi de progres în artă. În opoziţie cu ei, G. Călinescu afirmă că istoria şi critica literară sunt în raport de corelaţie obligatorie: „Critică şi istorie sunt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg. Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală"; „Istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparaţiune a explicării în perspectivă cronologică"[7]. Criticul român mizează foarte mult pe virtuţile creatoare ale criticii literare, pe inspiraţie şi talent, dublate de erudiţie literară şi de cultură filosofică. Pentru el, istoria literară nu este o *Literaturwissenschaft*, iar critica literară nici atât. Critica presupune vocaţie, nu este ceva ce se poate învăţa (sau *ceea ce se poate învăţa nu este fundamental pentru critica literară*). După Călinescu, critica literară este o creaţie comparabilă cu orice altă specie de creaţie literară: „Poate învăţa cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocaţiune aşa cum sunt poezia, romanul şi celelalte arte. Nu poţi fi

[7] *Ibidem*, p. 70.

critic numai cu voință"[8]. Așa-zisele criterii științifice ale criticii literare, precum *gustul, simțul critic, obiectivitatea,* sunt facultăți particulare, nu generale, ele nu pot fi adoptate și impuse ca norme, și de altfel nici critica literară nu este și nu poate fi normativă. Cu deosebire *simțul critic* reprezintă, în viziunea lui Călinescu, *o facultate creatoare* ori, mai bine spus, *„forma* propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostru"[9]. În consecință, criticul literar puternic se naște pe seama unui artist ratat. Ratările constituie solul formării facultăților creatoare, precum și cadrul dobândirii unor importante cunoștințe de tehnică literară, de o mare importanță în descrierea și judecarea creațiilor altora: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate"[10].

Dacă *știința literaturii,* critica și *istoria literară* au și rădăcini românești, după cum s-a putut vedea, *teoria literaturii* este una dintre acele științe de import. Dezvoltată cu precădere la mijlocul secolului al XX-lea, atât ca *știință de sinteză teoretică,* cât și ca *metodologie literară,* teoria literaturii a completat paradigma științelor tradiționale ale literaturii cu încă o ramură. Un timp – destul de scurt – teoria literaturii a funcționat, în egală măsură, ca *disciplină autonomă* și *ca știință complementară* în raport cu *istoria și critica literară.* La câteva decenii de la impunerea ei ca disciplină academică, *teoria literaturii* se clasicizase deja. După clasicizarea ei (poate prea rapidă) nu putea să urmeze decât declinul. Așa cum am arătat,

8 *Ibidem,* p. 79.
9 *Ibidem,* p. 81.
10 *Ibidem.*

această rapidă trecere de la statutul de disciplină academică modernă la statutul de disciplină canonică în spațiul universitar relevă *caracterul paradoxal al statutului teoriei literaturii*: ea este o disciplină *modernă,* dar și *tradițională* (în sensul de 'știință pe deplin consacrată').

Raporturile dintre cele trei așa-zise științe tradiționale ale literaturii sunt discutate sub mai multe aspecte de către primii mari teoreticieni literari, René Wellek și Austin Warren, atât în celebrul lor op *Teoria literaturii,* cât și în alte studii (René Wellek, în *Conceptele criticii*). În *Teoria literaturii,* chestiunea este abordată frontal în capitolul *Teorie, critică și istorie literară,* din prima parte a cărții, și, cu o mai mare atenție acordată istoriei literare, în capitolul din cea din urmă parte a cărții, intitulat chiar *Istoria literară.*

Abordarea simultană a celor trei domenii tradiționale ale științei literaturii se datorează legăturilor constitutive dintre ele. Cele trei discipline sunt definite prin raportări și delimitări reciproce. Istoria și critica literară se disting mai întâi prin modalitatea de abordare a literaturii, care se fundamentează pe o perspectivă diferită de înțelegere a acesteia.

Critica literară, de exemplu, are în vedere literatura ca „ordine simultană" de opere, pe când istoria literară studiază literatura ca *ordine cronologică*[11], urmând axa diacroniei. Critica literară reprezintă un tip de cercetare care *evaluează* (*identifică, distinge, judecă*) și *clasifică,* eventual, *ierarhizează* operele literar-artistice din perspectivă sincronică, din unghiul unui prezent prezumat. **Formele** sau **speciile** curente ale **criticii literare** sunt: *comentariul critic, recenzia, cronica literară,* numită și *cronică de întâmpinare, eseul* și/sau *studiul critic,* dar și lucrările exegetice mai complexe,

11 René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii, op. cit.,* p. 67.

având un caracter monografic, numite şi *monografii critice* (de tipul *Opera lui ...*; un exemplu: *Opera lui M. Eminescu*, titlul monografiei critice scrise de G. Călinescu) şi/sau *biografii critice* (studii de tipul: *Introducere în opera lui ...*, *Viaţa lui ...*; un exemplu: *Viaţa lui Alexandru Macedonski*, scrisă de Adrian Marino). În spaţiul unei monografii literare sunt investigate, din toate punctele de vedere posibile, toate scrierile unui autor (uneori, în corelaţie şi cu viaţa lui), în scopul oferirii unei imagini de ansamblu asupra operei acestuia. În ultimii ani, se înregistrează forme hibride de critică literară, situate la graniţa dintre critică şi literatură ficţională, precum *criticficţiunea* (critică ficţională) şi *autoficţiunea* (un tip de *biografie ficţională*). *Biografia critică*, pe de altă parte, este, în egală măsură, şi specie a istoriei literare, întrucât lucrează cu metodele acesteia, studiind viaţa (şi opera) literară a autorului în ordine cronologică.

Istoria literară cercetează literatura din perspectivă diacronică, interesată fiind de schimbările intervenite în contextul faptelor literare de-a lungul timpului. Printre obiectivele istoriei literare se numără şi stabilirea raportului dintre tradiţie şi inovaţie în evoluţia (sau involuţia) literaturii, identificarea cauzelor şi a factorilor care favorizează sau inhibă (cenzurează) inovaţia şi/sau tradiţia.

Formele sau **speciile** mai des întâlnite **ale istoriei literare** sunt: studiile de tipul *biografiilor critice* (v. mai sus), *istoria literaturii naţionale* (de exemplu: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu), *istoria autorilor* dintr-o literatură (dintr-o provincie istorică, dintr-o ţară sau din toată lumea), dar şi *dicţionarul istoric al unei literaturi* (cf. *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*), *istoria operelor literare* dintr-o anumită secvenţă istorică (secol, deceniu, mileniu) sau de un anumit prestigiu (de ex. *Capodoperele literare ale*

secolului XX), istoria unor specii literare (*Sonetul românesc*, *Istoria romanului universal* etc.), istoria *instituţiilor literare* sau a *presei literare* (de exemplu, *Istoria* sau *Dicţionarul presei literare româneşti*), istoria curentelor, mişcărilor literare (de ex. *Avangarda secolului XX*). De cele mai multe ori, istoria literară este – şi acest lucru i-a fost adesea reproşat – un capitol al istoriei culturale, iar după unii, chiar un tip de studiu extrinsec al literaturii, în opoziţie cu critica literară, care ar reprezenta o abordare intrinsecă a operelor literare. Opoziţia dintre cele două este relativă, pentru că, în realitate, critica literară alimentează în permanenţă istoria literară cu verdictele sale, iar istoria literară îi oferă criticii un tablou suficient de bogat de date, de care critica are nevoie în sistemul său de raportări şi comparaţii.

Un interesant rol joacă în această triadă *teoria literaturii*, care se ocupă – pe de o parte – de „studiul principiilor, categoriilor, criteriilor literaturii”[12], iar pe de altă parte, ea acoperă – cel puţin aceasta a fost intenţia cercetătorilor americani – atât „teoria criticii literare”, cât şi „teoria istoriei literare”[13]. Acordându-i această dublă calitate, respectiv de *ştiinţă a literaturii* şi de *ştiinţă a ştiinţelor literaturii*, cercetătorii americani deschid seria unei înţelegeri duale a *teoriei literaturii*, asupra căreia va reveni cu multiple detalii un cercetător francez din ultimul deceniu, Antoine Compagnon[14]. Pe urmele acestuia, am putea spune că, în calitate de ştiinţă a literaturii (care studiază principiile, formele, criteriile etc. – vezi definiţia de mai sus!), teoria literaturii reprezintă o veritabilă *didactică a cercetării literare*. Abia ca *teorie a criticii şi istoriei literare* – ori ca teorie care dă seama

[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*, p. 68.
[14] Antoine Compagnon, *op. cit.*

despre toate *ştiinţele/ studiile literare*, cum o va teoretiza A. Compagnon – *teoria literaturii* poate să-şi recupereze prestigiul slăbit la scurtă vreme după ce atinsese apogeul. În această ultimă calitate, teoria literară ar putea parveni la condiţia de *epistemologie generală a literaturii* (parafrazând o expresie utilizată de Antoine Compagnon).

Cât priveşte raporturile dintre *teoria literaturii, istoria literaturii şi critica literară*, cercetătorii americani consideră că între ele ar fi relaţii de incluziune. Ca şi criticul român G. Călinescu, dar evident în mod independent de acesta, ei vorbesc despre interrelaţiile dintre aceste ştiinţe/ramuri ale ştiinţei literaturii: „ele se presupun unele pe altele atât de mult, încât nu se poate concepe teoria literară fără critică şi istorie, sau critica, fără teorie şi istorie, sau istoria, fără teorie şi critică. Este evident că teoria literară nu se poate face decât pe baza studiului unor opere literare concrete. Nu se poate ajunge la criterii, categorii şi scheme *in vacuo*. Invers, critica sau istoria nu sunt posibile fără o serie de probleme, fără un sisteme de concepte, fără unele puncte de reper, fără unele generalizări"[15].

Aşadar, nimeni nu poate face teorie literară fără să cunoască într-o măsură suficientă literatura, istoria literaturii şi fără să se fi exersat şi în calitate de critic literar. De asemenea, critica literară nu are cum să evalueze, să clasifice şi să ierarhizeze creaţiile literare în absenţa unor principii, norme, reguli de presupusă valabilitate universală, adică în absenţa cunoştinţelor de teorie literară. Ordinea cronologică şi tipurile de *evoluţie* sau *involuţie*, cercetate de istoria literară, nu-i pot rămâne străine criticii literare.

Istoria literară se ocupă îndeobşte cu stabilirea succesiunii epocilor literare, delimitarea perioadelor în

[15] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 68.

care predomină un curent literar (filosofic, cultural etc.), o şcoală ori un tip de sensibilitate şi anumite gusturi sau mentalităţi cu privire la menirea artei etc. Dar pentru a atinge aceste obiective, istoria literară nu are nevoie doar de cercetarea factorilor extraliterari, ci şi de tipurile de înţelegere şi definire a literaturii, de criteriile de descriere şi de clasificare a creaţiilor literare pe care i le furnizează teoria literaturii. Verdictele criticii, venind din cronicile de întâmpinare sau din monografii sistematice, îi sunt la fel de necesare istoriei literare. Istoricul literar este dublat, de obicei, de un critic literar, capabil să-şi formuleze propriile sale verdicte. Pe baza propriului său fler, exersat în activitatea de critic literar, istoricul literar purcede la examenul comparativ al mai multor tipuri de receptare şi de evaluare prezente în critica literară, realizată de alţii sau de el însuşi.

Dacă în 1949, anul publicării *Teoriei literaturii*, lui René Wellek distincţiile dintre teoria, critica şi teoria literară i se păreau clare şi larg acceptate, peste un deceniu, în momentul scrierii studiului *Teoria, critica şi istoria literară* (publicat în *Conceptele criticii*), cercetătorul american constată că lucrurile nu sunt chiar atât de simple pe cât i se păruseră cu un timp în urmă. Mai întâi, Wellek observă că o parte din neclarităţile şi confuziile existente îşi au originea în terminologia ştiinţelor literaturii, mai puţin unitară decât terminologia din domeniul ştiinţelor matematice sau chiar cea din ştiinţele limbii. În terminologia ştiinţelor literare nu există o perfectă suprapunere între conceptele fundamentale şi reflexele lor idiomatice din diferite limbi. Nu există – aşa cum arătam în altă parte – posibilitatea traducerii perfecte a unor expresii precum *ştiinţa literaturii, critica literară, teoria literară, poetica*. Sintagma *ştiinţa literaturii*, în limba engleză şi în limba franceză, este de neconceput. *Critica literară* nu înseamnă aceleaşi lucruri

în *limba franceză* (în care apar cele mai cunoscute şi răspândite sensuri: 'critică de întâmpinare', 'cronică literară' – o specie jurnalistică a criticii literare, dar şi 'critica ştiinţifică', 'critică universitară' etc.), în *limba germană* (termenul *Literaturkritik* are fie conotaţia filosofică kantiană, fie sensul de 'critică de întâmpinare') sau în *limba engleză* (unde domeniul indicat prin termenul *criticism* include şi elemente de poetică şi teoria literaturii, alături de critica literară).

Considerând discuţiile din jurul acestor concepte şi domenii fundamentale un adevărat Turn Babel[16], Wellek se împotriveşte adoptării unor atitudini extreme, la fel de periculoase. El este împotriva *absolutizării* diferenţelor dintre critică, istorie şi teorie literară, iar, pe de altă parte, se opune şi faţă de extrema *relativizare* a acestor diferenţe. De asemenea, el găseşte că, oricâte apropieri şi suprapuneri ar exista între cele trei domenii, în fiecare dintre ele se află ceva ireductibil. Teoria literară nu are drept obiectiv formarea şi promovarea judecăţilor de valoare, acesta este resortul criticii. Genurile şi speciile literare, analizate de teoria literară, fac parte dintr-o tradiţie constituită în timp, iar disciplina care are drept obiect de studiu această tradiţie este *istoria literară*[17].

Pe de altă parte, teoreticianul american este împotriva asimilării *criticii literare* unui gen artistic (lucru pe care îl făcea un George Călinescu la vremea sa, vezi *supra*!). Simplul fapt că şi criticul se bazează pe imaginaţie, sensibilitate, că stilul lui trebuie să fie unul expresiv etc., nu înseamnă că produsul activităţii sale este *artă*. Dacă mijloacele criticului şi ale scriitorului par a fi asemănătoare, scopurile lor sunt diferite: „Scopul ei (al criticii literare, n.n.) este *cunoaşterea intelectuală*. Ea

[16] R. Wellek, *Conceptele criticii*, p. 2.
[17] *Ibidem*, p. 6-8.

nu creează o lume a imaginaţiei, aşa cum este lumea muzicii sau poeziei. Critica este *cunoaştere conceptuală* sau, în orice caz, ţinteşte către o asemenea cunoaştere"[18]. În calitate de *cunoaştere conceptuală* ori ţintind stimularea acesteia, critica literară se apropie de teoria literară, al cărui ţel este „cunoaşterea sistematică a literaturii"[19].

Cât priveşte raporturile dintre critica şi istoria literară, poziţia lui Wellek este fără echivoc: una fără cealaltă este de neconceput, cercetătorul din domeniul istoriei literare trebuie să fie capabil de operaţiile pe care le face criticul (*înţelegere, interpretare, evaluare*), mai pe scurt: el „trebuie să fie critic pentru a fi istoric"[20]. Istoria literară nu se poate lipsi de principiile şi definiţiile literaturii furnizate de teoria literară de-a lungul timpului. Variaţia acestora induce diferenţe în aprecierile criticii literare, pe care istoria literară nu le poate ignora.

Paradoxurile de toate felurile create de existenţa în timp a literaturii, ca şi dificultatea de a gestiona corect suprapunerile şi diferenţele dintre critica, istoria şi teoria literară (cu toate inerentele mutaţii survenite), îl obligă pe cercetătorul literar – crede René Wellek – să se angajeze cu seriozitate în orice tip de activitate ar desfăşura. Cercetătorul literar trebuie să evite pe cât posibil atitudinile extreme în utilizarea datelor trecutului sau ale prezentului, printr-o bună selecţie, prin moderaţie şi eliminarea subiectivităţii. Preluându-l pe Wellek, cercetătorul literar (teoretician, critic sau istoric) trebuie să se comporte ca orice savant: „să izoleze obiectul de studiu – în cazul nostru, opera literară – să-l contemple cu atenţie, să-l analizeze, să-l interpreteze şi în fine să-l

[18] *Ibidem*, p. 4.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*, p. 16.

evalueze după criterii extrase din, verificate de, şi bazate pe cât mai multe cunoştinţe, o observaţie cât mai atentă, o sensibilitate cât mai fină şi o judecată cât mai onestă cu putinţă"[21].

Cu toate limitele (intrinsece şi extrinsece) pe care le implică fiecare dintre cele trei discipline tradiţionale, funcţionarea lor (pe de o parte) autonomă şi (pe de altă parte) în relaţii de complementaritate trebuie să continue. Niciuna nu scapă efectelor trecerii timpului şi influenţelor de tot felul şi niciuna nu poate să le suplinească perfect sau în totalitate pe celelalte, după cum nici nu se poate dispensa de serviciile lor: „Este necesar să ne întoarcem la sarcina de a elabora o teorie literară, un sistem de principii, o teorie a valorilor care, în mod necesar, va face apel la critica unor opere literare concrete, cerând permanent ajutorul istoriei literare. Dar cele trei discipline sunt şi vor rămâne distincte: istoria literară nu poate absorbi sau înlocui teoria literară, iar teoria literară nu trebuie nici măcar să viseze să absoarbă istoria literară"[22].

Aproximativ în acelaşi timp (deceniul şapte al secolului trecut) cu René Wellek, Henryk Markiewicz, în cartea *Conceptele ştiinţei literaturii*, dezbate chestiuni asemănătoare cu cele formulate de cercetătorul american. Lui însă i se pare mai potrivit să vorbească despre *critică, istorie* şi *teorie literară* (şi despre relaţiile dintre ele) în termeni sensibil schimbaţi. Termenii consideraţi mai adecvaţi pentru a desemna adevăratele compartimente istorice ale *ştiinţei literaturii* (ştiinţă considerată nouă doar ca *nume*, fiind veche ca îndeletnicire, aproape tot atât de veche ca şi literatura) sunt: *ştiinţa istorică a literaturii, ştiinţa teoretică a literaturii* şi *metaştiinţa literaturii*[23]. Apelând la o adevărată incursiune arheologică, teoreticianul polonez scrutează, dincolo de denumirile date de-a lungul istoriei diferitelor ramuri ale ştiinţei literaturii, *elementele comune* care îi permit să refacă genealogii în parte autentice, plauzibile, pentru unele dintre aceste ştiinţe, în parte arbitrare.

Oricâte reproşuri s-ar putea formula la adresa tabloului istoric al *ştiinţelor literaturii*, întocmit în urmă cu aproape patru decenii de către Markiewicz, un lucru este cert: sintezele, fie ele şi parţiale şi de relevanţă pe termen mediu şi scurt, sunt extrem de preţioase pentru cineva care doreşte să se familiarizeze în mod adecvat cu problematica istorică a ştiinţelor literaturii. Cunoaşterea (prin diferite tipuri de reconstrucţie) a trecutului ştiinţelor literaturii nu este facultativă. Mutaţiile din sfera conceptualităţii ştiinţelor literaturii nu pot fi pe deplin înţelese fără cunoaşterea fie şi în ansamblu a devenirii acestor ştiinţe.

[21] Cf. R. Wellek, *Conceptele criticii*, p. 18.
[22] *Ibidem*, p. 21.

[23] Cf. Henryk Markiewicz, *op. cit.*, p. 19.

Teoria literaturii în noul context epistemologic creat de ştiinţele (post)moderne ale literaturii. O nouă identitate a disciplinei: *teoria literaturii şi a culturii*[1]

După cum am arătat în capitolele anterioare, începând cu ultimul pătrar al secolului al XX-lea, influenţa studiilor culturale (antropologia culturală şi literară, istoria mentalităţilor, ştiinţele imaginarului, studiile de gen etc.) asupra teoriei literaturii a fost una decisivă, având forţa să impună remodelarea numelui şi a identităţii disciplinei de care ne ocupăm.

În treacăt fie spus, nu doar teoria literaturii a suportat aceste multiple influenţe modelatoare în ultima parte a secolului al XX-lea din partea altor ştiinţe umaniste. Ştiinţele în mod tradiţional conexate teoriei literaturii, precum *critica* şi *istoria literară*, au fost supuse şi ele înnoirilor. *Critica literară*, de exemplu, a trebuit să facă faţă permanentelor revoluţii (şi revizii) literare, culturale, epistemice, precum şi provocărilor istorice şi sociale, dacă nu şi ideologice ori metafizice (şi, câteodată, religioase). Nici istoria literară nu a fost scutită de presiunea modelatoare a celorlalte ştiinţe, fiind

[1] Paginile consacrate acestei teme au fost publicate, într-o variantă restrânsă, sensibil diferită, ca subcapitole ale unei cărţi publicate anterior. Cf. Lucia Cifor, *Teoria literaturii în contextul ştiinţelor (post)moderne ale literaturii, O nouă identitate a disciplinei: teoria literaturii şi a culturii*, în: Lucia Cifor, *Trasee hermeneutice, op. cit.*, pp. 228-238.

obligată să se autodepăşească prin deschiderea consecventă către tot ceea ce ofereau, în materie de viziune şi metodă, ştiinţele noi (în parte, discipline concurente), precum: estetica receptării şi noile teorii ale lecturii, hermeneutica şi antropologia literară, dar şi istoria mentalităţilor şi studiile de gen, noul istorism, istoria ideilor, studiile multiculturale etc.

Unele transformări şi (re)modelări din spaţiul *studiilor literare* şi *culturale* au intrat, într-o măsură mai mare ori mai mică, şi în noile conţinuturi tematice ale disciplinei academice numită *teoria literaturii,* aceasta din urmă fiind obligată să se redefinească printr-un nume nou, cel de *teoria literaturii şi a culturii,* cu consecinţe asupra identităţii, statutului şi obiectivelor epistemice pe care le implică noua denumire.

Când spaţiul acordat abordărilor extrinseci ale literaturii se amplifică atât de mult, încât teoria literaturii se amestecă până la dizolvarea ei totală în materia altor discipline tradiţionale (istoria literară) sau moderne (sociologia sau psihologia literaturii, mai nou, istoria mentalităţilor, studiile de gen, antropologia culturală şi literară etc.), avem de-a face cu *teoria literaturii şi a culturii.* Tentaţia abandonării vechiului sistem de a cerceta şi interoga literatura de pe poziţiile dominante ale poeticii (abordarea intrinsecă) devine foarte mare, în condiţiile unor repetate şi interminabile crize interne ale obiectului cercetat, literatura însăşi. Aceasta din urmă nu mai interesează atât ca fenomen estetico-lingvistic, cât contează ca fenomen cultural şi antropologic. Disciplinele noi, precum *studiile culturale* – în pofida caracterului lor tot mai elaborat şi mai performant – nu mai sunt preocupate de esenţa ireductibilă a fenomenului literar. Ele studiază cu deosebire conexiunile *larg culturale, filosofice, religioase, sociale ale literaturii,* împreună cu toate tipurile de contexte asociate (asociabile) feno-

menului literar. Invazia metodelor de import (din antropologie, istoria mentalităţilor etc.) în cercetarea literară s-ar cuveni contracarată prin abordările lingvistico-estetice, pe care poetica, stilistica, alte ştiinţe ale literaturii le conţin şi le promovează.

Fără a intra aici în detalii, situaţia de astăzi a teoriei literaturii este şi mai complicată decât acum 40-50 de ani, atunci când disciplina se bucura de o foarte bună situaţie în spaţiul studiilor literare. Un prim motiv îl constituie apariţia şi impunerea tot mai agresivă a paradigmei *studiilor culturale,* cu toate disciplinele de vârf implicate: studiile de gen şi feministe, antropologia culturală, istoria mentalităţilor, studiile postcoloniale etc. Deşi au apărut din raţiuni extraliterare (nu şi extraculturale), *studiile culturale* şi-au creat, în relativ scurt timp, reputaţia de ştiinţe concurente ale vechilor ştiinţe ale literaturii, regrupate (şi redefinite) ca *studii literare.* În competiţia dintre *vechile* ori *noile* ştiinţe ale culturii (*studiile culturale*) şi ştiinţele literaturii, cele din urmă a trebuit să se remodeleze şi să se redefinească în complementaritate sau în opoziţie cu cele dintâi.

În linii mari, *studiile culturale* vizează abordarea literaturii ca fapt general de cultură, alături de alte fapte de cultură (sociale, istorice, religioase, de gen etc.). Atât de prezente pe scena cercetării literare, *studiile culturale* au ajuns – în unele cazuri – să eclipseze ştiinţele tradiţionale ale literaturii şi abordarea fenomenului literar ca obiect estetic şi ca obiect al artei verbale, cu dublă fundamentare: în domeniul general al artei şi în domeniul limbajului. Tot mai mulţi specialişti în curs de formare aleg să se ocupe de literatură din cu totul alte perspective decât cele ireductibil literare, producând studii care prezintă interes din punct de vedere sociologic, istoric, social etc., dar lipsite de relevanţă pentru domeniul literelor considerat în sine. Mai mult, se

constată că relevante (ori măcar potrivite) pentru cercetarea specifică studiilor culturale nu sunt capodoperele ori operele cu un grad înalt de performanță artistică, ci mai degrabă creațiile de raftul al doilea și chiar și de mai jos. Se constată, așadar, în investigarea operelor literare din perspectiva studiilor culturale, o adevărată contraselecție a creațiilor literare, fapt care nu poate fi decât de rău augur, pe termen mediu și lung, pentru literatura în sine. Dacă la aceasta mai adăugăm și crizele periodice care afectează literatura, care tinde să devină tot mai mult o *practică semnificantă, o producție de texte* ori pur și simplu o *practică discursivă* – una printre multe altele –, atunci înțelegem de ce perspectiva *culturologică* asupra literaturii – deși absolut necesară – nu trebuie să substituie și nici măcar să surclaseze prin număr și importanță abordările (imanentiste) venind dinspre științele literare.

În spațiul acestei confruntări (simbolice și ideologice) dintre *studiile culturale* și *studiile literare*, teoria literaturii este obligată să se redefinească și să se redenumească – lucru care s-a și întâmplat în unele locuri – ca *teorie a literaturii și a culturii*. Această nouă formulă traduce, în definitiv, pe de o parte, dorința de perpetuare a vechii problematici specifice teoriei literaturii, iar pe de altă parte, înnoirea și îmbogățirea ei cu ceea ce i se potrivește din arealul *studiilor culturale*.

Restatuarea teoriei literaturii ca *teorie a literaturii și a culturii* se resimte și la nivelul descrierii obiectului de studiu, care nu mai este *fenomenul literar* ca atare, ci literatura ca *fenomen cultural*. În noul cadru epistemologic, teoria literaturii și a culturii reprezintă *studiul erudit (savant, enciclopedic) al literaturii ca fenomen multidimensional*. La fel de importante ca dimensiunea *estetică* și *lingvistică* a literaturii devin *dimensiunea socio-culturală* (conferită de calitatea de obiect al prac-

ticii sociale privilegiate de comunicare), *dimensiunea istorică*, *dimensiunea religioasă* și/sau *metafizică*, *infrastructura mitico-simbolică* și chiar *tendința politică* (acolo unde există) a literaturii. În concluzie, *teoria literaturii și a culturii* se ocupă cu studierea, analiza, evaluarea și interpretarea *fenomenului (faptului) literar* din mai multe perspective și ținând cont de toate datele lui constitutive (estetico-filosofice, lingvistice, sociale, ideologice). În schimb, *teoria literaturii* este chemată să identifice, să analizeze și să probeze *calitatea (identitatea) de fenomen literar* a oricărui text (discurs, practică de comunicare) care pretinde rangul de operă literară.

În noua sa etapă și formulă de existență, *teoria literaturii și a culturii* urmărește consolidarea înțelegerii literaturii ca fapt *estetic*, *lingvistic* și larg *cultural* (sau *antropologic*) din perspectiva a două categorii de criterii: *intrinsece* (imanentiste) și larg *culturale* (*extrinsece*). Cele două tipuri de criterii reiau și dezvoltă vechea dihotomie creată de împărțirea problematicii tradiționale a teoriei literaturii în abordări *intrinsece* (care intrau în sfera de interes a *teoriei interne a literaturii*) și abordările *extrinsece* (considerate de resortul așa-zisei *teorii externe a literaturii*).

În noua formulă, certificată și de noua denumire, *criteriile intrinsece* din perpectiva cărora teoria literaturii și a culturii cercetează și descrie literatura, sunt de mai multe feluri, așa cum se poate vedea din prezentarea care urmează.

- *Criteriile formale* vizează forma textelor, stilul, lexicul, elementele de arhitectonică (sau de structură) a operei, expresivitatea, figurile de stil etc. Înaintea apariției teoriei literaturii, disciplinele care se ocupau cu aceste aspecte ale operei literare erau poetica și retorica. În paralel cu teoria literaturii,

de aceste particularități ale operei literare se ocupă *poetica modernă* (diferitele ramuri ale poeticii moderne: de la poetica structurală și fenomenologică la mitopoetică și critica genetică, poetica de inspirație psihanalitică și poetica antropologică a culturii), estetica (în special estetica literară), stilistica (diferitele tipuri de stilistică literară, genetică, funcțională etc.), poeticile de inspirație lingvistică diferită (de la poetica formală și structuralistă la poetica generativă, poetica ilocuționară, poetica integrală, poetica semiotică a culturii).

- *Criteriile de conținut* (*tematice* sau *tematiste*) se referă – după cum o arată și termenii utilizați – la conținutul textelor literare, conținut reductibil la: teme, reprezentări ale lumii ori ale istoriei (eului, lumii), proiecții identitare și sociale, mituri și simboluri ale lumii locuite (construite, închipuite etc.), valori și valorizări ale practicilor sociale și morale, religioase, filosofice etc. Științele care s-au specializat pe aceste direcții de investigare a operei literare (și pe care o teorie a literaturii și culturii nu ar putea să le ignore fără mari pierderi) sunt: teoriile ficțiunii și ale textualității, teoriile simbolurilor și ale miturilor, mitocritica și mitanaliza ca forme specializate de hermeneutică a operelor literare din perspectiva conținutului, poetica antropologică a culturii, antropologia literară, dar și critica și istoria literară, estetica generală și estetica literară, poeticile dezvoltate pe seama diferitelor științe ale imaginarului (de la poetica de tip psihanalitic la poetica elementelor) etc.
- *Criteriul intertextualității* are la bază postulatul conform căruia *textul literar* este o parte dintr-un ansamblu (infinit) de texte: de la cele literare până

la marele *text al lumii*, o metaforă critică pentru lumea extraliterară și extralingvistică *intrată* în texte sau aptă să intre în texte. Teza *orice text trimite la alte texte* trebuie înțeleasă sub cel puțin sub două aspecte: orice text literar trimite la un alt text literar *sub aspect formal* (la nivelul stilului, al expresivității, al construcției sau arhitectonicii operei) și *orice text literar este mai bine înțeles și mai repede asimilat* grație similitudinilor de conținut: de exemplu, tratează aceeași temă (războiul, iubirea, gelozia etc.). Trebuie spus, de asemenea, că intertextualitatea este un criteriu de graniță, la limita dintre cele intrinseci și extrinseci, dată fiind complexitatea și heterogenitatea conținutului său. De intertextualitate se ocupă poetica textului, în diferitele ei variante.

Criteriile extrinsece, criteriile *larg culturale* (sau *antropologice*) sunt cele din perspectiva cărora *teoria literaturii și a culturii* consolidează înțelegerea și definirea literaturii în contexte mai largi, pornind de la ipoteza cu valoare de postulat că orice text (textul literar cu deosebire) *semnifică* și *este ceea ce este* împreună cu toate *microcontextele* (lingvistico-stilistice, psihologice, estetice, poetice) și cu toate *macrocontextele* sale (sociale, istorice, filosofice, religioase etc.).

Principalele direcții de interes ale studierii literaturii din perspectivă extrinsecă sunt create de următoarele trei tipuri de relații:

- *relația dintre artist și opera sa* (autor-operă); sunt cercetate implicațiile psihologiei autorului, motivațiile și opțiunile personale, crezurile și opiniile sale etc. Ca discipline auxiliare în cercetarea literaturii, intervin aici: psihologia literaturii, psihocritica, critica arhetipală, hermeneutica, poetica de inspirație

psihanalitică etc., în parte şi istoria mentalităţilor, studiile de gen, ştiinţele imaginarului;

- *raporturile dintre opera literară şi contextul său social*; sunt investigate problemele de adresabilitate a operei literare, problemele de difuziune legate de valorizarea, recunoaşterea potenţialului simbolic al literaturii, succesul sau insuccesul determinat de favorizarea (sau nu) a unor mesaje, atitudini, teme, ideologii agreate (sau nu) de societate sau de putere (în cazul societăţilor aservite ideologic şi politic). Ştiinţele conexe teoriei literaturii (de care aceasta se foloseşte în înţelegerea şi descrierea fenomenului literar din perspectiva aspectelor lui extrinseci) care studiază îndeaproape aceste relaţii dintre operă şi macrocontextul social sunt: sociologia literaturii, istoria mentalităţilor şi istoria ideilor, istoria şi filosofia artei, antropologia culturală şi antropologia literară;
- *relaţiile dintre opera literară şi receptor* (receptare). Aparent, aceasta ar fi o relaţie mai târziu luată în cercetare, odată cu dezvoltarea susţinută a teoriilor lecturii ori a esteticii receptării din spaţiul Şcolii de la Konstanz, dublate, dar şi anticipate de studiile de semiotică culturală şi de pragmatică. În realitate, raportul dintre opera literară şi receptor a fost luat în considerare încă din Antichitate, de către Platon şi Aristotel, filosofi interesaţi de efectele artei asupra receptorului, cei doi fiind asumaţi în istoria filosofiei artei de mai târziu ca principalii teoreticieni ai *katharsis*-ului. Este drept, pe de altă parte, că această relaţie şi consecinţele ei au fost în mare măsură ignorate de către studiile literare imanentiste, ca şi de cele fixate pe abordarea operei după criterii extrinsece, timp de multe decenii în

cursul secolului al XX-lea. Prin prisma relaţiei dintre operă şi receptor sunt studiate: statutul, activitatea lectorului (tipurile de acţiuni performate sau potenţial performabile), tipurile de lector şi tipologia lecturii etc. În acelaşi spaţiu, este pus în evidenţă şi exploatat cu deosebire *rolul activ al cititorului* în confirmarea literaturii ca literatură. Textul este – în special conform noilor teorii ale lecturii – o sumă de virtualităţi de sens (semne ori litere moarte, sumă de semnificanţi etc.) care se împlinesc (se realizează) ca atare abia în procesul lecturii. Importanţa cititorului în cadrul lecturii şi al experienţei estetice deschise (dar nu şi garantate) de textul în sine se poate vedea şi din perspectivele diferite de abordare a acestei relaţii, perspective asociate cu ştiinţe specializate intens în ultimele decenii ale secolului al XX-lea, precum: estetica receptării (Hans-Robert Jauss), teoriile lecturii (Wolfgang Iser, Umberto Eco, Paul Cornea, Matei Călinescu), pragmatica literaturii, antropologia literară (Wolfgang Iser).

În linii mari, acesta ar trebui să fie tabloul materiei studiate de către *teoria literaturii şi a culturii* în actualitatea academică. Este de la sine înţeles că situaţia reflectată în tabloul de mai sus este mai degrabă o imagine ideală asupra a ceea ce ar trebui să conţină astăzi teoria literaturii şi a culturii şi doar în rare cazuri imaginea a ceea ce există sub această denumire în spaţiul curriculei academice (de la noi ori din alte părţi).

Fețele/ Ipostazele literaturii din perspectiva unei teorii a literaturii cu ambiții enciclopedice: a) literatură *orală* vs. literatură *scrisă*; b) literatură *populară* vs. literatură *cultă*; c) *literatura sacră* vs. *literatura profană*

Dintre cărțile lui Adrian Marino consacrate *descrierii riguroase* a semantismului termenului *literatură*, *Hermeneutica ideii de literatură* (din 1987) reprezintă o lucrare de „sinteză sistematică" a conceptului de literatură (sunt termenii autorului[1]), la care *Biografia ideii de literatură* (în şase volume) adaugă (în viziunea aceluiaşi teoretician) „partea istorică" a „sintezei sistematice" realizate în *Hermeneutica ideii de literatură*. Cele şase volume ale *Biografiei ideii de literatură* (publicate între 1991 şi 2000) sunt consacrate unor perioade istorice distincte, indicate în subtitluri: volumul I (apărut în 1991) conține date despre ideea de literatură din Antichitate până în epoca barocului (secolele XVI-XVII), volumul al II-lea (publicat în 1992) prezintă evoluția ideii de literatură din secolul Luminilor şi până în secolul al XIX-lea, următoarele trei volume (văzute ca trei părți distincte, apărute în 1994, 1997, 1998) fiind consacrate, toate, literaturii în secolul al XX-lea. În fine, al şaselea şi ultimul volum al *Biografiei* (apărut în anul 2000) conține un bilanț al întregii lucrări, sintetizat în formularea a trei principale probleme, evocate de cele trei secvențe ale

[1] Adrian Marino, *Prefață* la *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 9.

amplului subtitlu al volumului: *Problema definiției literaturii. Criza definiției literaturii. Antiliteratura.*

În cele ce urmează, ne vom ocupa de *fețele* sau *ipostazele literaturii*, așa cum s-au dezvoltat de-a lungul timpului și cum se prezintă, unele dintre ele, și astăzi. Acestea au format de altfel principalul obiectiv al *hermeneuticii și biografiei ideii de literatură*, pe care Adrian Marino l-a urmărit cu acribie și într-o manieră erudită în nu mai puțin de șapte volume. După cum se poate vedea din titlul acestui capitol, fețele literaturii sunt prezentate în perechi de doi termeni. Motivul principal al co-prezenței lor într-un binom de termeni este acela că termenii componenți ai fiecărei perechi se află în raport de opoziție, că, practic, fiecare dintre cei doi termeni se definește prin raportarea la celălalt, o raportare opozitivă, desigur. Definirea fiecăruia dintre ei se face în sistem-oglindă, unul dintre termeni posedând însușirile opuse însușirilor celuilalt. Cu o precizare: unele opoziții sunt funcționale numai în anumite contexte, fiind neutre sau dizolvate în alte spații (geografice sau istorice). De exemplu, opoziția *literatură sacră – literatură profană* este funcțională, activă, vie, în societățile și epocile religioase, mai puțin însă în anumite societăți contemporane, unde se invalidează, literatura (sau ceea ce trece drept literatură) fiind toată profană. Excepție de la această situație fac contextele învățământului teologic confesional ori cele de cercetare științifică, în care literatura sacră este nu doar (re)cunoscută, ci și studiată, ierarhizată, interpretată.

a) Literatură *orală* vs. literatură *scrisă* reprezintă una dintre perechile de termeni care desemnează două dintre cele mai vechi ipostaze ale literaturii, ipostaze pe care Marino le integra chiar în *stratul originar* al ideii de

literatură. Cu alte cuvinte, în arheologia ideii de literatură, *literatura scrisă și orală*, alături de perechea *literatura sacră – literatura profană* (conform aceluiași autor), reprezintă două dintre ipostazele originare ale literaturii.

Scrutate îndeaproape, sintagmele *literatură scrisă* și *literatură orală* nu sunt lipsite de probleme terminologice. De exemplu, *literatura scrisă* este o expresie redundantă, știută fiind etimologia termenului *literatură* ('text scris'), legătura lui cu aspectul grafic al literei. Dacă expresia dintâi este redundantă, în schimb, expresia *literatură orală* pare o contradicție în termeni, privită tot dinspre sensul etimologic al termenului *literatură*. Dincolo de aceste aspecte semantice suscitate de cunoașterea etimologiei termenului de *literatură*, trebuie reținut că – precum în multe alte situații din spațiul studiilor literare – și aici, sintagmele de mai sus s-au stabilit ca nume convenționale pentru anumite tipuri de literatură, funcționând astăzi ca simple etichete și desemnând niște realități de altfel foarte bine cunoscute.

Pe de altă parte, termenii *literatură scrisă – literatură orală* sunt în relații de sinonimie (chiar dacă nu într-o sinonimie perfectă) cu perechile de termeni *literatură cultă* (*cultivată, superioară* etc.) – *literatură populară* (*tradițională, trivială, de masă, de consum, inferioară*). Evident, există și mari deosebiri semantice între termenii considerați sinonimi. De exemplu, în anumite epoci, în Antichitate (în timpul lui Socrate, dar și în cel al Apostolului Pavel, în primul secol al erei creștine), oralitatea era considerată superioară scrisului (este cunoscută afirmația Apostolului Pavel: „litera ucide, spiritul dă viață"). În alte epoci, în epocile moderne, de exemplu, scrisul este considerat superior. Textele scrise, tipărite, se bucură de o bună reputație acum, pentru că sunt în general redactate îngrijit, în limbaj ales, demonstrând erudiție (filologică și nu numai), cultură,

rafinament, stil etc. În plus, textele scrise beneficiază de condiții mai bune de conservare, nu pot fi corupte şi viciate odată cu trecerea timpului, nu atâta timp cât cel care le redactează, păstrează, transmite este un om cu instrucție superioară, un ins cultivat, cunoscător al gramaticii şi prieten al cărților sau al bibliotecii.

Nu trebuie uitat faptul că, în anumite epoci, oralitatea este condiția de bază a producerii şi transmiterii ori receptării culturii. În Antichitate, în epoca medievală, în anumite comunități tradiționale până şi în zilele noastre, oralitatea este dominantă, uneori din pricini obiective: absența tiparului, a cărților (manuscriselor), gradul mare de analfabetism, dar şi din rațiuni religioase şi/sau filosofice. Oralitatea este preferată în mediile cultural-religioase sau spirituale din Antichitate, precum cele care cultivă secretul/secretele inițierii sau ale cunoaşterii esoterice.

Pe de altă parte, mai târziu, oralitatea este singura cale aflată la îndemâna oamenilor neinstruiți, pentru cei din societățile primitive ori izolate, oameni care îşi valorifică potențialul creator prin creații aşa-zis folclorice. Etnologii vorbesc, în aceste contexte ale culturii orale, de existența a cel puțin trei forme de oralitate, între care există diferențe sensibile: oralitatea *de producere*, oralitatea *de transmitere* şi oralitatea *de performare* (recitare, spunere). Evident că la toate aceste niveluri ale literaturii orale există factori care pot afecta în bine sau în rău creațiile. Un transmițător neatent sau nepriceput poate corupe până la nerecunoaştere creația de bază, deşi, de obicei, respectul față de creația primită în dar era şi este mult mai mare decât ne putem imagina astăzi. Nu mai vorbim de situația în care creația receptată este performată prost. Nici acest lucru nu este, cel puțin nu în societatea tradițională, atât de des

întâlnit, dată fiind evlavia (nu doar simplul respect) cu care sunt tratate asemenea momente.

Dacă este să vorbim despre circulația unor teme, motive, particularități stilistice dinspre literatura orală spre literatura scrisă (şi invers!), trebuie spus că, precum în cazul binomului *literatură populară – literatură cultă*, în unele perioade istorice sau în anumite contexte cultural-estetice, acest fenomen este mai des întâlnit decât în altele. *Oralitatea* reprezintă, în cazul unor mari scriitori, precum Ion Creangă (la noi) sau Rabelais, Gustave Flaubert (Franța), un stil în sine, un indice al originalității. Mai mult decât atât, unele creații scrise ajung în situația de a funcționa ca texte orale, de exemplu, unele poezii de Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Ion Minulescu etc., care ajung textele unor romanțe sau şlagăre de muzică uşoară, aproape fără a se mai recunoaşte paternitatea textelor.

Nu mai vorbim de un alt aspect, cel al tipăririi aproape a tuturor textelor orale (texte folclorice, în primul rând), aşa încât noi, cei de astăzi, practic, nu avem acces decât la textele literaturii orale care sunt publicate în versiuni tipărite. Doar specialiştii în folclor şi etnologie au acces la textele orale originare, fie în cercetările efectuate pe teren în unele vetre folclorice mai puțin cunoscute, fie prin intermediul arhivelor audio, existente în institutele de profil.

b) Literatură *cultă* (denumită şi: *literatură scrisă, nobilă, clasică, estetizantă* etc.) vs. literatură *populară* (cu variantele: *literatură orală, trivială, de consum* etc.)

O altă pereche de termeni exprimând două fețe opuse ale literaturii sunt literatură *cultă* (cu variantele, aproape sinonime, *literatură scrisă, nobilă, clasică, estetizantă* etc.) vs. literatură *populară* (cu subvariantele: *literatură orală, trivială, de consum* etc.). Literatura

scrisă este, evident, literatura oamenilor cultivați, apanajul celor care o scriu și care o citesc (apreciază, cultivă etc.), ei înșiși oameni instruiți, capabili să o promoveze și să o perpetueze, perfecționând-o. Este, pe de altă parte, o literatură instituționalizată (și oarecum oficializată), susținută și promovată prin școli, universități, Academie, prin biblioteci, librării și muzee, precum și prin reviste literare, cenacluri etc.

Sinonimele *literaturii scrise* sunt de cele mai multe ori variantele ei istorice, adică denumirile utilizate în epoci îndepărtate sau mai apropiate. De exemplu, expresiile *literatură nobilă*, *literatură înaltă* sunt utilizate în Antichitate, dar și în alte epoci clasicizante, pentru a desemna unele specii literare considerate superioare, precum tragedia și epopeea. Acest tip de literatură era destinat claselor aristocratice, singurele capabile să le recepteze și să le tezaurizeze în spațiul memoriei culturale, prin cultivarea lor ca modele. Epopeile lui Homer și Vergiliu, tragediile lui Sofocle și Euripide sau ale lui Eschil, odele lui Pindar ori poeziile lui Horațiu, toate fac parte din literatura înaltă, literatura nobilă. În romantism, distincția între literatură nobilă și cea trivială (sau populară) încetează să mai fie una importantă, întrucât asistăm la bulversarea canoanelor și a criteriilor de ierarhizare. După romantism, în epoca modernă, o altă opoziție începe să funcționeze în locul celei între *literatură nobilă* și cea *trivială* (sau *populară*, pentru popor). Odată cu creșterea interesului pentru *literatura de masă* sau *de consum* (o altă categorie a literaturii pentru popor compusă din romanele-foiletoane, romanele de aventuri sau polițiste, romanele de dragoste etc.), se conturează un alt binom de termeni, în care *literaturii de masă* i se opune literatura *estetică* sau *estetizantă*, numită și literatură *elitistă* sau *marea literatură* (*high literature*). În ultimul tip de literatură se

situează operele marilor scriitori moderniști, poeți sau romancieri, precum (în Franța) Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Balzac, Flaubert ș.a., opuși unor scriitori contemporani lor, considerați minori, precum Eugène Sue (romanul *Misterele Parisului* i-a creat o faimă de masă), Alexandre Dumas (*Cei trei muschetari*, *După douăzeci de ani etc.*) ș.a.

Cel de-al doilea termen al binomului *literatură cultă – literatură populară*, respectiv, expresia *literatură populară*, a cunoscut, de-a lungul timpului, mai multe accepții, fiind utilizat pentru mai multe categorii de scrieri. După cum arată Adrian Marino, preluat și de Gheorghe Crăciun[2], expresia *literatura populară* semnifică, concomitent sau succesiv, următoarele patru categorii de scrieri literare:

1. *literatura folclorică* (sau folclorul, creațiile folclorice), concepută ca o literatură compusă de popor (având autor anonim) și presupusă a fi integral orală; este caracterizată prin toate cele trei tipuri de oralitate: de producere, de transmitere și de performare. În realitate, în această literatură folclorică se situează și unele texte provenite din sfera literaturii culte (scrise), precum cărțile populare (*Legenda lui Faust*, *Alixăndria*, ultima, o istorie romanțată a lui Alexandru Macedon etc.), dar și unele basme.
2. *literatura populară* este echivalată, în special în romantism, cu *literatura originară, primordială*, fiind formată din basme, poezii populare, ghicitori etc., o literatură în care s-ar exprima geniul unui popor și care ar constitui expresia genuină a spiri-

[2] Cf. Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, ediția a doua, 2003.

tului său. Ideea „înnobilării" creațiilor popular-folclorice se află într-una din scrierile unui filosof al romantismului, mentorul lui Goethe și al altor mari poeți germani (și nu numai germani), Herder, cel care a scris un text pe această temă: *Vocile popoarelor în cântece.*

3. *literatura populară* mai înseamnă *literatura care se bucură de o mare popularitate* în rândul unei anumite categorii de cititori, de obicei nu foarte cultivați sau nu foarte pretențioși. Numită și *literatură de consum, paraliteratură, subliteratură* sau *literatură inferioară*, acest tip de literatură cuprinde texte literare diverse, precum romanele cavalerești (în epoca lui Cervantes) sau romanele de dragoste ori de mistere, romanele de aventuri (în secolul al XIX-lea) etc.
4. o altă accepție a sintagmei *literatură populară* este aceea de *literatură de popularizare,* denumind scrierile cuprinzând rezultatele obținute în domeniul științelor, al tehnologiilor ori al ocupațiilor rutiniere (bucătărie, cosmetică etc.), care se adresează unui public larg, într-un limbaj accesibil. Aici se încadrează cărțile având titluri precum: *Matematica pentru toți, Fizica pe înțelesul tuturor, Locuința ideală* etc. Tot aici se încadrează ghidurile de informare, manualele de utilizare a diferitelor ustensile sau aparate, dar și cărți conținând pretinse rețete de reușită în profesie sau în viață, în dragoste sau în afaceri (de exemplu: *Zece idei pentru găsirea celui mai bun job, Cum se cuceresc bărbații (sau femeile), Trei (zece, o sută de) semne că ai găsit iubirea ideală* etc.).

Sinonimele termenului *literatură populară*, respectiv, expresiile *literatură orală, literatură trivială, literatură*

de consum, vizează sensuri diferite ale termenului. Literatura populară cu sensul de literatură folclorică este, în același timp, și literatură orală, după cum o parte din cărțile situate în literatura de masă sau din literatura de consum se mai numesc și *literatură trivială, literatură inferioară* (numele lor evocă conținutul și specificul acestui tip de literatură).

În ceea ce privește circulația unor teme, motive, modalități sau mărci stilistice dinspre literatura cultă spre literatura populară (în special în sensul de *literatură folclorică*) și, invers, de la literatura populară (folclorică) spre literatura cultă, istoria literaturii confirmă din plin existența fenomenului. Literatura cultă modelează, afectează, influențează uneori unele producții literar-folclorice, iar literatura populară/orală (numită uneori și *literatură tradițională*) își împrumută temele, motivele, miturile, dar și unele particularități de stil literaturii culte. Au existat perioade în istoria literaturii (epoca romantică, de exemplu), în care exista un adevărat cult pentru creațiile populare, care erau recomandate (în mod exagerat de multe ori) ca surse de inspirație pentru literatura cultă.

c) *Literatura sacră* (cu subtipurile: literatură *religioasă, mistică* etc.) vs. literatura *profană* (cu subvariantele *literatură seculară, laică* etc.)

După cum spuneam mai devreme, după Adrian Marino, *literatura sacră* și *literatura profană* fac parte din stratul originar al ideii de literatură, alături de altă pereche de termeni, precum *literatura scrisă* și *literatura orală*. În limba latină a secolelor I-II d.Hr., exista expresia *divinarum et secularium litterarum,* înțeleasă ca „totalitatea operelor sacre și profane". Dacă termenii datează din primele două secole creștine, realitățile desemnate de cei doi termeni sunt mai vechi și, evident,

clasificarea scrierilor literare în sacre şi profane vizează o arie geografică mai extinsă decât cea a fostului Imperiu Roman. La egipteni, de pildă, se ştie, însuşi alfabetul, literele lui sunt sacre (cuvântul *hieroglife* înseamnă *litere sacre*). La ei, există chiar un zeu al scrisului, zeul sapienţial Thot. Tot aşa, pentru grecii din perioada elenistică, exista Hermes Trismegistus, un zeu care poseda deopotrivă atributele vechiului zeu Hermes al grecilor, dar şi pe cele ale zeului Thot. Revelaţia lui Hermes Trismegistus („cel de trei ori mare") s-a păstrat în cărţile sacre ale hermetismului, cunoscute sub numele de *Corpus hermeticum*.

Cu alte cuvinte, această pereche de termeni opozitivi este cunoscută, funcţionează în toate epocile religioase, în toate contextele culturale marcate de religie şi de teologie, fiind însă mai puţin relevantă în societăţile profund secularizate, precum societatea modernă. Totuşi, nu am putea spune că opoziţia dintre cărţile sacre şi profane lipseşte cu desăvârşire în societatea şi timpurile moderne. În anumite instituţii culturale şi religioase (Universitate, Academie, Biserică), opoziţia funcţionează pe deplin, fie din raţiuni ştiinţifice, fie din raţiuni teologice.

După cum se subînţelege, literatura sacră are de a face cu o incintă a sacrului, fie că este vorba de templu, de biserică sau de moschee. Este o literatură născută în contextul unei tradiţii religioase, de obicei instituţionalizată, o literatură puternic canonizată (reglementată), profund conservatoare. În epocile religioase ori în regimurile (autocratice) religioase, literatura sacră este, uneori, singura literatură tolerată şi singura susţinută, promovată. Şi de-a lungul istoriei europene, au existat intervale de timp în care, în diferite ţări (Franţa, Spania, Portugalia etc.), scrierile literare păgâne au fost interzise sau acceptate doar în formele cenzurate de Inchiziţie

(nume sub care sunt cunoscute tribunalele ecleziastice din unele ţări catolice).

În opoziţie cu epoca medievală timpurie (Franţa în secolul al XII-lea), dar şi cu epocile religioase de mai târziu (ne referim la Inchiziţia spaniolă din secolele XVI-XVIII), în timpurile moderne, pentru cei mai mulţi nu există decât *literatura profană*, o literatură numită şi *literatura laică, seculară, civilă*. Denumirile nu sunt sinonime perfecte. *Literatura profană* ('cea din faţa templului', dacă scrutăm etimonul cuvântului *profan*) se opune *literaturii sacre*, însă termenul opus pentru *literatura laică* (creată de *laici*) este *literatura bisericească* sau *clericală* (adică literatura scrisă de oamenii bisericii, de clerici). Literatura *seculară*, însemnând literatura creată în „saeculum", adică în 'veac' (în timp) şi, de aceea, sortită degradării odată cu trecerea timpului, este antonimul termenului *literatură sacră*, literatura compusă din scrierile mistice prin excelenţă, reprezentate de „cărţile revelate", recunoscute ca atare în cadrul „religiilor cărţii". Toate religiile cărţii se fundamentează pe *cărţile revelate*: *Biblia* sau *Sfânta Scriptură*, în religia creştină, *Coranul*, în religia islamică, *Vechiul Testament* sau *Tora*, în mozaism.

Literatura sacră mai este cunoscută şi ca *literatura religioasă*, un termen destul de vag, care desemnează de-a valma literatura sacră propriu-zisă (mistică, bisericească etc.), dar şi *literatura laică cu tematică religioasă*. Din marea literatură laică cu tematică şi chiar cu miză religioasă putem aminti tetralogia lui Thomas Mann, *Iosif şi fraţii săi*, un roman (în patru volume) pornind de la un binecunoscut episod biblic (din *Vechiul Testament*), unele romane ale lui Dostoievski (*Idiotul, Fraţii Karamazov*), câteva cicluri de poezii ale lui Rilke (*Elegiile duineze*). După opinia noastră, toate aceste capodopere ale literaturii universale fac parte din literatura laică, cu

toată tematica lor religioasă. *Literatură mistică*, în sens strict, este doar literatura scrisă de marii mistici (sfinții recunoscuți de Biserică, mari teologi, uneori, asceți consacrați total vieții în Dumnezeu). Acest tip de literatură este una codificată în limbajul strict al dogmelor religioase, fiind o literatură drept slăvitoare, glorificatoare, una în care speciile consacrate sunt: psalmul, imnul, parabola. Exemple de scriitori mistici sunt: (pentru literatura catolică) San Juan de la Cruz, Tereza de Avila, (pentru creştinii răsăriteni) Sfântul Simeon Noul Teolog, Sfântul Ioan Damaschin ş.a.

În literatura sacră şi în cea profană întâlnim teme şi motive comune (iubirea, deznădejdea, speranța etc.), precum şi convențiile literare specifice genurilor şi speciilor literare utilizate. Într-un psalm sau într-un imn, ca şi într-o odă, vor predomina formulele encomiastice, după cum în parabole, fie ele sacre sau profane, vor fi prezente alegoriile, limbajul metaforic şi simbolic. Circulația între literatura religioasă şi literatura laică este de presupus că s-a făcut şi se face în ambele direcții, în funcție de epocile istorice şi de vocația ori cultura (sau lipsa de vocație şi de cultură) religioasă a scriitorilor. Teme şi motive ale literaturii religioase, uneori chiar secvențe din textul biblic sunt preluate de literatura laică. Textele sau secvențele de texte preluate din *Biblie* şi intercalate în textul unui scriitor funcționează ca *intertexte*. Un exemplu l-ar putea constitui afirmația „Dacă dragoste nu e, nimic nu e", prezentă în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, de Marin Preda, reprezentând o parafrază după un text apostolic (Cf. *Epistola întâia către Corinteni a Sfântului Apostol Pavel*, cap. 13, intitulat *Dragostea şi bunurile ei*). Nu mai vorbim de simbolurile („rugul nestins", scara lui Iacob, porumbelul etc.), metaforele şi alegoriile (pescuirea minunată, „schimbarea la față", înmulțirea pâinilor etc.)

sau parabolele din *Biblie* (pilda semănătorului, învierea lui Lazăr etc.), care pot apărea (*ad litteram* sau uşor schimbate) în literatura laică, ca şi în vorbirea cotidiană, devenind aproape nişte locuri comune, cu o minimă raportare la locul lor de proveniență (textul biblic).

Alte feţe ale literaturii din perspectiva unei teorii a literaturii şi a culturii: *metaliteratura, paraliteratura, antiliteratura, subliteratura*

Discuţia de faţă se situează aproape perfect sub dictonul *Non nova, sed nove*, ales de Adrian Marino ca *motto* la cartea *Hermeneutica ideii de literatură*. *Motto*-ul poate fi tradus în două moduri: 'Nu lucruri noi, ci într-un mod nou' sau 'în termeni noi, dar nu lucruri noi'. Cu alte cuvinte, în cele ce urmează va fi vorba tot despre feţele literaturii, numai că privite dintr-un alt unghi, unul care implică mai puţin diacronia literaturii şi mai mult sincronia ei. Dacă în capitolul anterior am vorbit despre diferitele ipostaze *istorice* ale literaturii – relevante până astăzi, mai ales în forma prezentării lor în binomi de termeni –, în acest capitol ne vom referi la *feţele literaturii scrutate din perspectivă sincronică*, feţe sau ipostaze la care s-a ajuns prin studierea literaturii din perspectiva conjugată a unor criterii estetice (puse la dispoziţie de critica şi istoria literară, alimentate, la rândul lor, de teoria literară şi de poetică) şi a unor criterii de sociologie culturală. Identificarea tipurilor de literatură realizată după aceste criterii a condus la impunerea cu deosebire a următoarelor feţe sau ipostaze ale literaturii: *metaliteratura, paraliteratura, antiliteratura, subliteratura*, fiecare dintre ele având diverse subtipuri sau variante adiacente. La o examinare sumară, se poate constata că termenii cu pricina sunt compuşi lexicali neologici, formaţi pe baza aceleiaşi rădăcini, *literatura*, prin adaosul câte unui prefixoid,

perfect transparent semantic, prin care se diferențiază și, în parte, se și definesc.

Metaliteratura, paraliteratura, antiliteratura, subliteratura sunt termeni noi utilizați pentru a indica realități cunoscute, chiar dacă nu la fel denumite. Termenii aceștia, ca și termenii formați pe baza cuvântului radical *text* (precum *intertext* și *intertextualitate*, *arhitext* și *arhitextualitate* etc.) indică o tendință inflaționistă a terminologiei din științele literaturii, științe tehnicizate la nivelul vocabularului după modelul semioticii și/sau altor științe ale limbajului și ale discursului[1].

Metaliteratura, ca termen de specialitate, este relativ recent, în schimb, realitatea pe care o desemnează este veche de când literatura. De fapt, acest lucru s-ar putea spune despre toți ceilalți termeni: deși neologisme, termeni precum *metaliteratura, paraliteratura, antiliteratura, subliteratura*, formați prin prefixare, desemnează fenomene literare sau tipuri de literatură care sunt de aceeași vârstă cu literatura. O precizare este, totuși, importantă. Pregnanța acestor varietăți de literatură crește în special în secolele din urmă, în secolul al XX-lea cu deosebire (deși există unele elemente și în secolele anterioare), ceea ce explică și înmulțirea studiilor consacrate (la noi, mai puțin, în Occident, mai mult) acestor fețe/ ipostaze ale literaturii.

Prefixoidul *meta-* înseamnă 'cu, dincolo, după, lângă', iar *metaliteratura* desemnează deopotrivă ceea ce însoțește literatura sau e realizat după literatură, fie ca text literar propriu-zis, fie în calitate de reflecție critică, teoretică etc. pe marginea textelor literare. Cu alte

[1] Vezi capitolul *Literatura ca* text, arhitext, intertext, paratext, metatext, context. *Tipuri (și subtipuri) de textualitate*: arhitextualitate, intertextualitate, metatextualitate, paratextualitate, contextualitate, pp. 124-133.

cuvinte, metaliteratura înseamnă, mai întâi, *literatura făcută din literatură*, cu ajutorul literaturii, dar depășind opera-sursă. Acest tip de metaliteratură este unul dintre bazinele/ sursele pentru ceea ce numim *intertextualitate*, cu toate formele ei: *intertextualitatea externă* – vizează relațiile dintre literatură și filosofie, teologie, cărți sacre etc.; *intertextualitatea internă* (numită și *autotextualitate*) – se referă la relațiile dintre operele aceluiași autor; *intertextualitatea propriu-zisă* – denumește relațiile dintre operele literare aparținând unor scriitori diferiți.

Un alt tip de *metaliteratură* este cel format din textele teoretico-critice, textele scrise despre literatură sau pe seama literaturii, în mod concret, *științele literaturii*, fie că e vorba de cele mai cunoscute, precum critica, istoria, teoria literaturii, fie de cele mai complexe, precum poetica, stilistica, hermeneutica, alte studii literare, dar și unele științe aparținând studiilor culturale (studiile feministe, deconstrucția, istoria mentalităților, imagologia etc.). Toate aceste texte științifice, scrise pe seama literaturii și caracterizate ca *metaliterare*, sunt formate din altă substanță decât textele literare propriu-zise, una teoretico-critică, transpusă de obicei într-un discurs non-artistic. Textele în care se concretizează (materializează) științele literare au o altă finalitate, una științifică, iar nu estetică, precum textele literare.

În categoria celor din urmă forme/ ipostaze ale metaliteraturii se încadrează și următoarele specii: *metacritica* (sau *critica criticii*), termen utilizat se pare pentru prima dată de Herder, în secolul al XIX-lea; *metatextul* (relația de comentariu dintre texte, de exemplu, notele de subsol), *metadiscursul* (discursul despre discurs, teoria literaturii este ea însăși un amplu metadiscurs față de literatură); *metateoria* (aici intră epistemologia, care, în cazul științelor literaturii, ar fi „știința științelor literaturii").

Dintre modalitățile, procedeele metaliterare specifice metaliteraturii înțelese ca *literatura născută, generată de literatură*, mai cunoscute sunt: *motto*-ul, *citatul, parafraza, adaptarea, prelucrarea, imitația, parodia, pastișa*. Așa cum spuneam, literatura născută din literatură pe oricare dintre aceste căi ilustrează, în același timp și de-o manieră cvasiglobală, fenomenul intertextualității. Intertextualitatea începe de la simpla citare a unui text în alt text (*motto*-ul este tot un citat) și merge până la *cazul penal* al *plagiatului*, adică al copierii unui text fără indicarea sursei, ceea ce echivalează cu însușirea, furtul muncii cuiva în vederea valorificării ei sub nume propriu[2]. Celelalte procedee metaliterare enumerate mai sus sunt destul de des întâlnite mai ales în literatura și cultura modernă.

Parafraza înseamnă, după cum se știe, expunerea conținutului unui text într-o formulare proprie. Parafrazele vor să rezume sau, dimpotrivă, să nuanțeze o idee, un paragraf al unui text indicat în mod explicit. În operele literare, parafrazele după alte texte sau fragmente de texte celebre sunt mai mult sau mai puțin frecvente, în funcție de scriitor, epoca și curentul literar în care acesta scrie. Parafrazele reprezintă și ele moduri de manifestare a intertextualității, pentru că întotdeauna este vorba despre relaționarea unor texte cu altele (care se compun pe seama textelor-sursă)

Adaptarea și *prelucrarea* sunt, de asemenea, procedee metaliterare și mostre de intertextualitate. Ele se întâlnesc în special în scenariile dramatice sau cinematografice realizate după texte/ opere literare și vizează ceea ce sugerează chiar semantismul lor: ajus-

[2] Plagiatul este sancționat, peste tot în lume, de legile dreptului de autor, fiind considerat furt intelectual, cel care îl comite având de suportat consecințele legii.

tări, prefaceri, eliminări sau adaosuri textuale în funcție de inspirația și interesul artistic. Sunt cunoscute adaptările și prelucrările unor romane celebre (*Anna Karenina* de Lev Tolstoi, *Crimă și pedeapsă* de F. M. Dostoievski etc.) pentru multiple scenarii de film (din care au rezultat ecranizări prestigioase), precum și adaptările și prelucrările prin care trec unele texte epice pentru a se transforma în scenariile unor piese de teatru.

Parodia și *pastișa* sunt două dintre cele mai întâlnite forme ale *imitației literare*, având mize pur hedoniste (făcute adică pentru deliciul unui public rafinat și cultivat, capabil să ghicească opera parodiată sau pastișată) sau vizând realizarea unor creații literare de sine stătătoare, uneori mai importante decât textul parodiat sau pastișat. Pentru cazul din urmă pot fi invocate două cărți foarte cunoscute: romanul *Don Quijote* al lui Cervantes și romanul *Madame Bovary* al lui Flaubert. Ambele au fost gândite ca parodii ale romanelor pe atunci la modă: primul ca o parodie a romanului cavaleresc, al doilea ca parodie-pastișă a romanului sentimental. Au rezultat – după cum se știe – două capodopere ale literaturii universale, „schemele" romanești de la care au plecat aceste două opere fiind de mult timp uitate.

Pastișa este, așa cum o definesc dicționarele, 'o lucrare literară sau artistică lipsită de originalitate, în care se imită stilul, maniera de lucru a unui scriitor sau artist ilustru'; în general, reprezintă o 'imitație fără valoare'. Pe de altă parte, în cazul pastișei este vorba de contrafacerea abilă a unui text, de imitarea stilului cuiva, adică a scrie *à la manière de* ... . În unele cazuri, excepțional de rare, ce-i drept, așa cum am arătat mai sus, creația rezultată în urma pastișării unui text poate să fie o capodoperă.

Parodia, scrutată la nivelul etimologiei, înseamnă: *para* = 'alături', 'pe lângă'; odă = 'slăvire'. Aşadar, parodia unui text literar nu poate fi decât *inversul glorificării*, antonimul laudei. Faţă de pastişă, care doar *imită* tehnica, stilul cuiva, parodia *imită ironizând*, câteodată, chiar *satirizând* conţinutul, stilul, tehnica etc. operei cuiva. Textul parodic reprezintă, de obicei, *o imitaţie umoristică* sau *satirică* a unei opere serioase, ilustrând *o formă subtilă de contestare* a conţinutului (metafizic, moral, estetic) al unui mare text (literar, filosofic, moral)[3]. În literatura română, sunt cunoscute parodiile lui G. Topârceanu, ca şi unele parodii anonime făcute unor creaţii populare (v. *Miorița matematică*). După cum am mai spus, se întâmplă şi ca unele capodopere ale literaturii universale să aibă o infrastructură parodică: romanul *Don Quijote*, despre care am mai vorbit, dar şi romanul *Demonii* al lui Dostoievski (care poate fi citit şi ca o parodie „polifonică" a romantismului literar, filosofic şi politic european). Evident, ambele romane îşi datorează excelenţa artistică mai multor factori, elementele de parodie fiind doar nişte detalii de structurare a conţinutului şi formei.

Uneori parodia şi pastişa se suprapun; pentru obţinerea unui efect comic cât mai puternic, contrafacerea unui text este o modalitate savantă de *rescriere* a lui cu mijloacele textului pastişat/ parodiat. *Don Quijote* al lui Cervantes, *Levantul* lui Mircea Cărtărescu sunt parodii şi pastişe în acelaşi timp. Romanul scriitorului spaniol este o rescriere parodică a romanului cavaleresc,

[3] Cu peste zece ani în urmă a apărut o carte consacrată în întregime parodiei literare. Cf. Livia Iacob, *Parodia literară. Şapte rescrieri romaneşti*, Cuvânt înainte de Constantin Dram, Iaşi, Institutul European, 2011.

pe când opera poetică numită *Levantul* reprezintă o savuroasă rescriere a istoriei poeziei româneşti.

Paraliteratura reprezintă o altă faţă sau ipostază a literaturii, desemnând, aproape concomitent, cel puţin două tipuri de produse literare. Mai întâi, este vorba de ceea ce se află *pe lângă, în prelungirea sau la marginea textelor literare*, respectiv, acele *produse hibride, în care cuvântul este însoţit, dar şi îmbogăţit, fortificat, clarificat prin imagine*. Acest tip de paraliteratură se mai numeşte *şi parascriitură*.

Dacă în Evul Mediu lipsa ştiinţei de carte a celor mai mulţi îi obliga pe clerici să înlesnească accesul la Cuvântul sfânt prin imagini, icoane, sculpturi, arhitectură etc., în epoca modernă, unele texte sunt însoţite de un suport vizual, fie pentru uzul copiilor (în literatura pentru copii se întâlneşte des această practică), fie din raţiuni comerciale. Mai mult, uneori suportul vizual al imaginii excede textul scris, precum în arta veche a ilustraţiilor de carte, dar şi în epoca industriei benzilor desenate, a foto-romanelor sau a altor produse pe scară industrială de *media* (vezi videoclipurile, unele filme etc.). În zilele noastre mai ales, cultura şi civilizaţia vizuală par să domine covârşitor cuvântul scris. Un cercetător de talia lui Adrian Marino crede că pentru toate aceste produse cel mai potrivit termen ar fi cel de *parascriitură*, o subvariantă a paraliteraturii.

Cel de-al doilea tip de produse literare pe care le desemnează termenul *paraliteratură* se referă la aşa-zisa *literatură de masă, literatură de consum, literatură populară* (în sensul că se bucură de o mare popularitate). Legătura cu planul etimologic nu este pierdută nici în acest caz, paraliteratura înţeleasă ca *literatură de consum* fiind o literatură marginală faţă de literatura majoră (cultă, elitistă, valoroasă etc.). În acest ultim caz, paraliteratura este văzută ca o literatură care

„parazitează" aproape toate genurile şi speciile literare, hrănindu-se din temele, motivele, mecanismele ei, fără a produce de obicei capodopere. Chiar se spune că în literatura populară propriu-zisă (literatura folclorică) se pot întâlni capodopere, dar rareori în paraliteratură. Despre paraliteratura identică cu literatura de consum se poate spune că este *o literatură de succes, dar nu şi una de valoare*. Succesul şi valoarea, în literatură ca şi în viaţă, nu merg neapărat împreună. Cineva poate fi un om de valoare, însă lipsit de succes (la public, în viaţă, în profesie). Ori poate să se bucure de succes, de glorie (mediatică, în zilele noastre), fără a avea însă valoare, nici sub aspectul a ceea ce face, a ceea ce creează, nici în privinţa a ceea ce este (vezi cazul multor „vedete de carton" din zilele noastre, de la noi şi de aiurea). Succesul nu este o noţiune axiologică (depinzând de o ştiinţă a valorilor), ci una sociologică, fiind rezultatul unor alegeri, gusturi, atitudini şi comportamente sociale de conjunctură. Valoarea, în schimb, reprezintă noţiunea-cheie a axiologiei şi ţine în egală măsură de filosofia morală, ca şi de estetică, domenii care se ocupă cu calităţile şi virtuţile neconjuncturale şi netrecătoare ale omului, cele etern valabile.

Cele mai cunoscute forme şi specii ale paraliteraturii (în înţelesul de literatură de masă, literatură de consum, literatură marginală etc.) sunt variate de la un secol la altul. Dacă pe vremea lui Cervantes erau la modă romanele cavalereşti, în secolul al XIX-lea, speciile preferate ale paraliteraturii sunt romanele de mistere, romanele de dragoste, romanul-foileton, dar şi almanahurile, calendarele (cu diverse tematici), enciclopediile populare şi alte texte ale literaturii de popularizare. Un secol mai târziu, literatura de consum aduce în prim-plan romanul detectivistic, romanul poliţist, SF-ul, producţiile *fantasy*, diverse variante ale genului gotic (de

altfel mai vechi decât secolul al XX-lea), dar şi romanul erotic, romanul istoric etc. În secolul al XX-lea (mai ales în prima sa parte), se înmulţesc aşa-numitele *cărţi de colportaj* (cărţi cu preţ redus, de obicei ilustrate, tratând diverse teme în mod sumar, într-un stil accesibil pentru o gamă largă de cititori). Intră aici cărţile de popularizare a ştiinţelor, tehnologiilor, meseriilor, precum şi producţiile de tipul almanahurilor (specializate pe domenii de interes). În paraliteratura secolului al XX-lea, un loc important începe să dobândească literatura pentru copii (implicând cărţile ilustrate, literatura benzilor desenate, foto-romanele etc.), alături de o literatură formată din foiletoane, literatură *neagră*, romane poliţiste etc.

În linii mari, acest tip de paraliteratură reprezintă o literatură comercială, lipsită adesea de miză estetică, dar având alte mize: *informativă* (literatura almanahurilor, literatura de popularizare etc.), *hedonistă* (aşa-numita literatura de *loisir*, adică de petrecere a timpului liber), dar şi *educativ-formativă* (literatura pentru copii) etc. Când producţiile paraliterare coboară mai jos de standardele deja indicate (de informaţie, educaţie şi desfătare), acestea trec în spaţiul subliteraturii, acolo unde se plasează producţiile *subculturale* de tipul literaturii erotice sau pornografice, de exemplu.

Antiliteratura este un termen utilizat pentru a desemna fie *atitudinile contestatare sau negativiste faţă de literatură în general* (o literatură deja consacrată), fie unele *producţii literare* promovate prin programele, manifestele estetice susţinute în sânul unor curente, şcoli şi mişcări literare (de obicei, avangardiste), care nu mai respectă criteriile estetice ale vechii literaturi, fixându-şi unele criterii proprii, nu de puţine ori aproape aberante (vezi *mişcarea dadaistă*!), de aceea, cele mai multe dintre aceste creaţii sunt (de la apariţia lor) neviabile.

În prima accepție a termenului – atitudine de contestare a literaturii –, *antiliteratura* este veche de când lumea sau de când există literatura pe lume. În cea de-a doua accepție, cea de *literatură care se împotrivește literaturii înseși*, antiliteratura dobândește amploare deosebită în secolul al XX-lea, secolul avangardelor, dar și al crizelor de toate felurile. Pe un fond general de negativism, apărut mai ales după primul război mondial și după crizele economice și morale care i-au succedat, se dezvoltă în spațiul artei un curent nihilist, ostil față de toate realizările ei tradiționale, un curent extrem de productiv în contestații și revolte, manifeste nihiliste împotriva tuturor artelor, deci, și împotriva artei literare, precum și împotriva societății burgheze, a ordinei politice și sociale etc.

Adrian Marino, cercetătorul care s-a ocupat pe larg de acest fenomen, în mai multe etape ale vieții sale și în mai multe cărți, precum *Dicționarul de idei literare*, *Hermeneutica ideii de literatură*, *Biografia ideii de literatură* (vol. VI), leagă recrudescența antiliteraturii, mai întâi, de criza generală a ideii de literatură: „Efectul cel mai direct și plin de grave urmări al crizei ideii de literatură – și care constituie în același timp aspectul său cel mai profund – este afirmarea energică și brutală a ideii de *antiliteratură*. Ea cunoaște o mare ascensiune pe întreaga durată a secolului 20”[4]. Altfel spus, antiliteratura a devenit cu atât mai virulentă cu cât tentativele de a redefini și de a menține literatura ca importantă în fața unui public tot mai numeros nu mai erau încununate de succes. Din criza internă a literaturii se nasc cele mai puternice contestații antiliterare, iar eforturile de a o regândi și reinventa – prin exerciții la

[4] Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, vol. VI, p. 133.

limita aberației – se înmulțesc odată cu dezvoltarea mișcărilor avangardiste.

Marino e convins, pe de altă parte, că antiliteratura este un fenomen deopotrivă *diacronic* și *sincronic*: „tipurile de antiliteratură sunt numeroase, în ciuda unor scepticisme privitoare la posibilitatea analizei lor. Ele sunt ușor de identificat și bine documentate. Inventarul lor ne introduce într-o adevărată fenomenologie a negativității literare. Ea apare încă de la începuturile ideii de literatură, în Antichitate. O însoțește în toate perioadele și ajunge la o adevărată explozie în secolul 20, când ideea de literatură pare contaminată și condamnată la o adevărată voluptate și furie a autodistrugerii definitive. O iluzie, firește, căci ideea de literatură se reface, mereu, sub alte forme. Dar întreg acest proces sever, chiar terorist al literaturii – încă puțin studiat sintetic, în adâncime și pe întreaga durată a secolului 20 – ne pune în fața unor fenomene noi de contestare și sabotare totală a literaturii. Spectacolul are adesea un adevărat aspect epic, patetic și chiar tragic, alteori doar pitoresc și anecdotic”[5].

Așadar, cercetat în diacronia lui, fenomenul antiliteraturii e prezent încă din primele secole creștine ale Antichității, când îmbracă mai ales aspectul înfruntării dintre literatura sacră (creștină) și literatura profană, ultima fiind chiar literatura prestigioasă a marilor clasici greci și latini. Argumentul antiliterar antic al literaturii sacre față de literatura profană (de cele mai multe ori și interzisă, nu doar repudiată) este acela că literatura profană nu poate aduce mântuirea, nu-l poate izbăvi pe om de răul acestei existențe. Mai mult, se susține că literatura profană, ale cărei teme se hrănesc

[5] *Ibidem*.

adesea din patimile şi viciile umane, îl îndepărtează şi mai mult pe om de Dumnezeu şi de propria sa izbăvire.

În fine, în alte epoci – în iluminism şi chiar în romantism – este remarcată o tendinţă antiliterară exprimată la adresa literaturii clasiciste, o literatură (prea) bine scrisă, care este judecată şi repudiată pentru că ar fi prea îndepărtată de viaţă, de fenomenele vii. Ecouri ale unor atitudini antiliterare se găsesc şi în poezia eminesciană: „Să reproduci frumosul în forme ne înveţi:/ De-aceea poezia-mi mă împle de dispreţ.../ Dator e-omul să fie a veacului copil" (Mihai Eminescu, *Icoană şi privaz*); „Nu e carte să înveţi / Ca viaţa s-aibă preţ, / Ci trăieşte, chinuieşte/ Şi de toate pătimeşte / Ş-ai s-auzi cum iarba creşte" (*Idem, În zadar în colbul şcolii*).

Alte atitudini contestatare faţă de literatura clasică, care se înregistrează încă din Antichitate, rezultă din opoziţia faţă de literatura scrisă, consideratã domeniu al literelor moarte, născută şi întreţinută de adepţii *literaturii orale*, ultima fiind considerată o literatură vie, spontană, genuină etc. Este celebră, în acest context, afirmaţia Sf. Apostol Pavel, potrivit căreia „litera ucide, spiritul (duhul) dă viaţă". Refuzul unor mari filosofi (Socrate, Plotin) ori mistici ai Antichităţii de a scrie, de a-şi lăsa doctrina sau revelaţiile lor spirituale în formă scrisă reprezintă o atitudine antiliterară. Tot aşa, predilecţia romanticilor pentru creaţiile folclorice se explică prin atitudinea lor antiliterară exprimată la adresa literaturii clasiciste şi clasicizate.

În fine, chiar şi în alte epoci, dar în mod incidental, întâlnim mari scriitori care au făcut afirmaţii antiliterare în conţinut şi formă. Rousseau, un filosof iluminist francez (din secolul al XIX-lea), spunea: „Urăsc cărţile, ele nu ne învaţă să vorbim decât despre ceea ce nu cunoaştem". De fapt, scriitorul, anticipator al romantis-

mului, ura erudiţia goală, snoabă, ţinută la mare preţ în era enciclopedismului francez, el pledând pentru o cunoaştere bazată şi pe experienţa nemijlocită a vieţii. Flaubert, un mare romancier francez care şi-a închinat întreaga viaţă scrisului literar, a putut afirma: „literatura mă imbecilizează în cel mai înalt grad". În treacăt fie spus, acesta era modul lui de a protesta împotriva unei literaturi osificate, emfatice şi găunoase, incapabilă să mai provoace minţile sau inimile oamenilor.

Atitudini antiliterare – urmate însă de multiple experimente literare pe măsura contestaţiilor şi a negativismului lor implicit – se înregistrează într-un număr destul de mare în contextul mişcărilor avangardiste ale secolului al XX-lea. Dadaismul, de pildă, al cărui fondator a fost un scriitor originar din România, Tristan Tzara, a dus contestaţia până la a imagina, ca origine a poeziei, hazardul absolut: jocul de zaruri. Nu întâmplător apar acum (şi se dezvoltă într-o oarecare măsură pe tot parcursul întregului secol XX) veritabile specii ale antiliteraturii: *antipoezia* (dadaismul), *antiteatrul* (Eugen Ionescu, Antonin Artaud), *antiromanul* (Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet ş.a.). Paradoxul antiliteraturii este că, atunci când nu înregistrează produse/ creaţii născute neviabile, se transformă ea însăşi în literatură, de fapt, *într-un alt tip de literatură*. Aşa se întâmplă cu cele mai bune scrieri ale lui Eugen Ionescu (v. *Scaunele*), Samuel Beckett (*Aşteptându-l pe Godot*) ş.a.

Subliteratura desemnează, în sens larg, literatura lipsită nu doar de orice calităţi estetice (intră, aici, şi unele dintre creaţiile avangardei, aşadar, şi elemente de antiliteratură), ci şi de elementare date culturale. Subliteratura se caracterizează şi printr-o gramatică deficitară, nu doar prin lipsa unui conţinut informativ sau educativ propriu-zis. Numită şi *literatură proastă, infraliteratură, pseudoliteratură* sau *literatură trivială,*

vulgară, **subliteratura** cultivă teme precum: oribilul, grotescul, exotismul, miraculosul de tip New Age, horror-ul, pornografia, spiritualismul de tip yoga, tantra, asezonat cu predilecția pentru erotism și luxură. După cum se poate vedea din enumerarea temelor ei predilecte, este vorba de *subproduse ale literaturii* ori de *produse subculturale* ale unei literaturi de consum, care nu se mai adresează intelectului, ci instinctelor și predilecției unor oameni (marcați de irațională) pentru experiențe senzuale ori pentru ocultism. Aceste produse ale subliteraturii întrețin și anima etajele joase ale omului, de aceea subliteratura se mai și numește *littérature de bas étage*", *Trivialliteratur* etc.

În ultimele decenii, odată cu dezvoltarea societății informatizate, produsele subliterare tipărite sub forma unor cărți, reviste etc. sunt concurate (fiind aproape scoase de pe piață) de filmele de gen ori de alte producții specifice noilor tehnologii, precum și de o parte din muzica și poezia încadrabile în fenomenul *Underground* (în parte, pentru că există și o latură mai puțin nefastă a culturii *Underground*), cu toate ingredientele lui sinistre (droguri, depravare, nebunie și crimă), nivelul lor fiind cel mai adesea unul inferior cultural. Cu alte cuvinte, subliteratura este – după cum o mai numește Adrian Marino – un tip de *non-literatură*. Am putea chiar afirma că este vorba de o literatură *bolnavă*, scrisă pentru o lume care nu e în măsură să-și descopere (sau să-și asume) maladiile, o literatură făcută nu pentru a-i elibera (vindeca) pe oameni, ci doar pentru a-i adânci în suferință și mizerie spirituală.

Bibliografie

Surse primare:

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, București, Editura Academiei, 1965.

Cifor, Lucia, *Identitatea științelor literaturii în contextul epistemologic actual*, pp. 217-238, în vol. *Trasee hermeneutice*, Iași, Editura Tehnopress, 2009.

Cifor, Lucia, *Un teoretician literar atipic: Adrian Marino*, „Limba Română", Chișinău, nr. 1-2, ianuarie-februarie 2022, pp. 123-129.

Cifor, Lucia, *Aspecte ale crizei teoriei literaturii din ultima parte a secolului al XX-lea*, „Limba Română", Chișinău, nr. 5-6, mai - iunie 2022, pp. 123-129.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et le sens commun*, Paris, Editions du Seuil, 1998.

Compagnon, Antoine, *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*, traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 2007.

Crăciun, Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, ediția a doua, 2003.

Culler, Jonathan, *Teoria literară*, traducere de Mihaela Dogaru, București, Editura Cartea Românească, 2003.

Duda, Gabriela, *Introducere în teoria literaturii*, ediția a II-a, București, Editura All Educational, 2006.

Eagleton, Terry, *Teoria literară. O introducere*, traducere de Delia Ungureanu, Iași, Editura Polirom, 2008.

Marino, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987.

Marino, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, vol. I (1991), vol. II (1992), vol. III (1994), vol. V (1998), vol. VI (2000), Cluj-Napoca, Editura Dacia.

Marino, Adrian, *Soarta teoriei literare*, în vol. *Politică și cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iași, Editura Polirom, 1996.

Marino, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France,1988.
Marino, Adrian, *Comparatism şi teoria literaturii*, traducere de Mihai Ungurean, Editura Polirom, Iaşi, 1998
Martin, Mircea (coordonator), *Explorări în trecutul şi în prezentul teoriei literare româneşti*, ediţie îngrijită de Laura Albulescu, Bucureşti, Grupul Editorial Art, 2006.
Muşat, Carmen, *Frumoasa necunoscută. Literatura şi paradoxurile teoriei*, Iaşi, Editura Polirom, 2017.
Tomaşevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1973.
Wellek, René şi Warren, Austin, *Teoria literaturii*, în româneşte de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Surse secundare:

Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*, traducere de Ion Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967/ carte reeditată la Iaşi, Editura Polirom, 2000.
Bahtin, Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, traducere de S. Recevschi, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
Barthes, Roland, „Théorie du Texte", în *Encyclopaedia Universalis*, 1973.
Besançon, Alain, *Confuzia limbilor*, traducere de Mona şi Sorin Antohi, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
Bodiştean, Florica, *Poetica genurilor literare*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Institutul European, 2009.
Călinescu, G., *Tehnica criticii şi a istoriei literare*, în vol. *Pagini de estetică*, Bucureşti, Editura Albatros, antologie, prefaţă, note şi bibliografie de Doina Rodina Hanu, 1990, pp. 70-95.
Cifor, Lucia, *Poezie şi gnoză*, Timişoara, Editura Augusta, 2000.
Cifor, Lucia, *Principii de hermeneutică literară*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2006.
Cifor, Lucia, *Efectele „religiei artei" în conceptualizarea poeticii moderne*, în vol. *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie,*

hermeneutică şi traductologie, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" 2011, pp. 97-108.
Cifor, Lucia, *Eminescu şi religia artei*, în *Studii eminescologice*, vol. 14, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2012, pp. 63-78.
Coşeriu, Eugeniu, *Filosofia limbajului*, în: *Prelegeri şi conferinţe* (1992-1993), volum apărut ca supliment al „Anuarului de lingvistică şi istorie literară", Iaşi, tom XXXIII, 1994.
Dobrescu, Caius, *Plăcerea de a gândi. Moştenirea intelectuală a criticii literare româneşti (1960-1989)*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, 2013.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, în româneşte de Dieter Fuhrmann, prefaţă de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1998.
Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Bucureşti, Editura Teora, 2001.
Gadamer, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Iaşi, Editura Polirom, 2000.
Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982.
Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, traducere şi prefaţă de Ion Pop, Bucureşti, Editura Univers, 1994.
Goldiş, Alex, *Critica în tranşee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, Iaşi, Editura Polirom, 2011.
Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.
Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană*, traducere de Hertha Spuhn, Bucureşti, Editura Univers, 1998.
Hufnagel, Erwin, *Introducere în hermeneutică*, traducere de Thomas Kleininger, Bucureşti, Editura Univers, 1981.
Iacob, Livia, *Parodia literară. Şapte rescrieri romaneşti*, Cuvânt înainte de Constantin Dram, Iaşi, Institutul European, 2011.

Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Constantin Noica, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
Kristeva, Julia, *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*, Paris, Edition du Seuil, 1969.
Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniș*, București, Editura Cartea Românească, 1983.
Gabriel Liiceanu, *Epistolar*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, I, A-G, București, Editura Eminescu, 1973.
Marino, Adrian, *Critica ideilor literare*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1974.
Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare*, ediție și text îngrijit de Florina Ilis și Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010.
Marino, Adrian, *Viața unui om singur*, Iași, Editura Polirom, 2010.
Marino, Adrian *Libertate și cenzură. Începuturi*, Iași, Editura Polirom, 2005.
Markiewicz, Henryk, *Conceptele științei literaturii*, traducere, note și indice de Constantin Geambașu, prefață de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1988.
Moraru, Cristian, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei*, București, Editura Univers, București, 1990.
Negoiță Mândrilă, Elena, *Un călător în universul cărților – Adrian Marino*, Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujeană, 2013.
Pageaux, Daniel-Henri, *Literatură generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, Cuvânt introductiv de Paul Cornea, Iași, Editura Polirom, 2000.
Pop, Simona-Maria, *Adrian Marino. Vârstele devenirii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2010.
Pop, Simona-Maria, *Adrian Marino: Obsesia trecutului*, Alba Iulia, Editura Gens Latina, 2010.
Popa, Constantin M., *Hermeneutica lui Adrian Marino*, Craiova, Editura Aius, 1993.

Popa, Constantin M., *Adrian Marino: monografie, antologie comentată, receptare critică*, Brașov, Editura Aula, 2001.
Rachieru, Adrian Dinu, *Alternativa Marino*, Iași, Editura Junimea, 2002.
Ricœur, Paul, *Metafora vie*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1984.
Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995.
Riedel, Manfred, *Comprehensiune sau explicare. Despre teoria și istoria științelor hermeneutice*, traducere și prefață de Andrei Marga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
Stancu, Valeriu P., *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2006.
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, București, Editura Univers, 1983.
Viața, opera și activitatea lui Adrian Marino. Cercetare bibliografică și de referință. Bibliografia, coordonată de Florina Ilis, întocmită de Florina Ilis, Ana Maria Căpâlneanu. Colaboratori: Rodica Frențiu, Ionuț Costea și Angela Marcu. Studiu introductiv de Florina Ilis. Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2010.
Wellek, René, *Conceptele criticii*, în românește de Rodica Tiniș, studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1970.
Vianu, Tudor, *Conceptul genialității în Antichitate*, în *Opere*, volumul 13, ediție, note și postfață de George Gană, București, Editura Minerva, 1987, pp. 71-81.

Antologii, dicționare și enciclopedii de specialitate:

Introducere în teoria literaturii, antologie realizată de Anca Diaconu și Dorica Boltașu, Editura Universității din București, ediția a II-a, 2002.
Teoria literaturii. Orientări în teoria și critica literară contemporană, antologie alcătuită de Oana Fotache și Anca Băicoianu, Editura Universității din București, 2005.
Dicționar de termeni literari, coordonat de Al. Săndulescu, București, Editura Academiei, 1976.

Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului, coordonat de Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, București, Editura Babel, 1996.

Enciclopedie de filosofie și științe umane, coordonare generală de Virgilio Melchiorre, traducere de Luminița Cosma, Anca Dumitru ș.a., București, All Educational, 2004.

Poetică și stilistică. Orientări moderne, prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, 1972.

Terminologie poetică și retorică, autori: Ștefan Avădanei, Al. Călinescu, Livia Cotorcea, Marina Mureșanu, Iulian Popescu ș.a.; coordonator: Val. Panaitescu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 1994.

Ce este literatura? Școala formală rusă, antologie și prefață de Mihai Pop, Editura Univers, București, 1983.

TIPARUL EXECUTAT LA
IMPRIMERIA EDITURII UNIVERSITĂȚII
„ALEXANDRU IOAN CUZA" DIN IAȘI
700539 Iași, str. Munteni, nr. 34, tel./fax: (0232) 314947
Apărut: 2023
Comanda: 182

Informații și comenzi:
www.editura.uaic.ro
editura@uaic.ro

Cartea conține o descriere sistematică și integrativă a teoriei literaturii în cadrul studiilor literare, incluzând prezentarea celor mai importante momente din evoluția disciplinei în secolul al XX-lea. Știut fiind că o disciplină teoretică poate fi mai bine asimilată cunoscând istoria constituirii ei, descrierea teoriei literaturii a fost concepută în siajul celor mai vechi științe ale literaturii (poetica, retorica și hermeneutica) și, deopotrivă, în corelație cu științele de veche tradiție universitară (critica și istoria literară).

Abordarea teoriei literaturii din perspectivă diacronică și sincronică a presupus multiple exerciții de contextualizare și decontextualizare a științelor literaturii (cunoscute astăzi ca *studii literare*), nu lipsite de tensiunea unor problematizări posibil infinite. Recursul la epistemologie ni s-a impus nu doar pentru asigurarea unui echilibru al gestionării interpretărilor care vizează evoluția și/sau involuția disciplinei, ci și pentru formarea, la studenții începători (cărora le este destinată cu deosebire cartea), a unor noțiuni elementare de gândire științifică, pe care teoria literaturii, știință cu rol central în organizarea paradigmei studiilor literare, le conține mai mult decât orice altă disciplină conexă.

9 786067 147179

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA" DIN IAȘI